GIOSUÈ CARDUCCI
als Dichter der Natur

Inaugural-Dissertation

der

philosophischen Fakultät I der Universität Bern

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Fridolin Hefti

von Hätzingen

Buchdruckerei Rud. Tschudy, Glarner Nachrichten
Glarus 1933.

GIOSUÈ CARDUCCI
als Dichter der Natur

Inaugural-Dissertation

der

philosophischen Fakultät I der Universität Bern

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Fridolin Hefti

von Hätzingen

Buchdruckerei Rud. Tschudy, Glarner Nachrichten
Glarus 1933.

GIOSUÈ CARDUCCI
als Dichter der Natur

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544718_0051

Einleitung:
Problemstellung.

Man hat oft versucht, der Dichtung Giosuè Carduccis ein Mal aufzudrücken, eine Marke, sie zu kennzeichnen und zu unterscheiden von andern. Man ist in der Wahl dieser Kennprägung gefolgt teils den Anregungen und den ausdrücklichen Absichten des Meisters selbst, teils den Richtungen und Strömungen der Zeit. Im besondern und namentlich da, wo es sich vielmehr handelte um ernstes, kritisches Werten des Gesamtwerkes, als um bloß oberflächliches Einreihen in eine praktische Ordnung literarischer Erscheinungen, ist man in diesem Bestreben ausgegangen von dem aus der Romantik stammenden Mythus der Einheit jedes künstlerischen Schaffens. Man sagte, daß ein Dichter in seinem Leben ein einziges Grundmotiv entwickle, gleichsam ein einziges Gedicht schreibe, und meinte damit, das Dichten ein und desselben Menschen ströme aus einem einzigen Kern, dem Angelpunkt seiner Persönlichkeit, dem Sinn schlechthin seines ganzen künstlerischen Tuns. Und diesen Kern, diesen Sinn zu fassen, wäre jedesmal Aufgabe der Kritik. Und dies war eine fruchtbare Erkenntnis, die aber später die Grenzen ihrer Zuständigkeit sprengte und sich herausnahm, den Sinn nicht nur des Kunstschaffens einer in sich abgeschlossenen Persönlickheit, sondern ganzer Literaturen ein für allemal festzulegen und vorauszubestimmen.

Carducci hat vielen als der Dichter des Inno a Satana gegolten, als der, welcher die «poesí al diavel» geschrieben habe, wie die Lucchester Bauern sich ausdrückten, auch dann noch, als er ihn schon längst ebenso stürmisch wieder verworfen hatte, wie hervorgebracht. Denn schon zwei Monate nach der Abfassung — er hatte ihn in einer einzigen Septembernacht des Jahres 1863 geschaffen — schreibt er seinem Freunde Giuseppe Chiarini von einer gewissen Anmaßung (una certa pretensione) und viel überflüssiger Grobschlächtigkeit (una gran volgarità che andrebbe levata), noch neben dem Ausdruck des Selbstgefallens. Elf Jahre später schreibt Carducci in Critica e arte[1]: Io di quel Satana oramai ne ho fin sopra gli

[1] Opere, vol. IV, p. 264.

occhi, e sono stufo, piú che stufo, del dover riparlare di lui e di me. Und im Jahre 1881 sagt er im Vorwort zu den Levia Gravia:[2] Non mai chitarronata ... mi uscí dalle mani tanto volgare, jenen ersten Vorwurf der Volgarità gewißermaßen wiederaufnehmend und verstärkend. Anderseits war es Carduccis eigene Absicht, indem er darin dem Vorbilde Vittorio Alfieris folgte, als Dichter-Priester des dritten Italien angeschaut zu werden (Io sacerdote de l'augusto vero, Vate de l'avvenire), und viele haben sich dadurch verführen lassen, zu glauben, daß seine dichterische Stärke im Erzieherisch-Prophetisch-Oratorischen liege. Dann galt er auf einmal als Dichter der Odi barbare (1877 kam die erste Sammlung der Odi barbare heraus, 1882 die zweite, 1889 die dritte und letzte), und sein Werk wurde bewundert oder verurteilt rein theoretisierend und voreingenommen, je nach der Einstellung zu den stilistischen Grundsätzen, welche die Seele dieser Kunst zu sein schienen. Odio l'usata poesia ... heißt es im Preludio zu den Odi barbare[3], a me la strofe vigile, balzante / co'l plauso e 'l piede ritmico ne' cori: / per l' ala a volo io còlgola, si volge / ella e repugna ... Die Kritik an der Idee Carduccis, den Reichtum der klassischen Metren ins Italienische einzuführen, wie Klopstock es im Deutschen getan hatte, war ebenso lebhaft wie die Bewunderung. Im Jahre 1881 schon muß Carducci antworten auf ein an ihn gesandtes Sonett, das begann: Lascia il *barbaro metro,* onde si sdegna / La viva Italia e il suo *vate* rimpiange ...[4], und er tut es in seiner zwiegesprächhaften, draufgängerischen, lebendigen Art. Aus dieser Kennzeichnung des Dichters als des «poeta barbaro» ist in erweitertem und vertieftem Sinn hervorgegangen diejenige des klassischen Dichters, die ihrerseits nicht minder scharfe Gegner gefunden hat. Carducci war noch nicht einmal in jenen schmerzvoll langen Zeitabschnitt des geistigen und körperlichen Absterbens eingetreten, als Alfredo Oriani ihn in seinem Buche «La lotta politica in Italia»[5] schon bezeichnete als troppo classico per poter mai diventare popolare, e non abbastanza originale per essere il poeta del popolo, derselbe Oriani, der noch zwei Jahre vor dem eigenen Tode, im Jahre 1907, sich mit scharfen Gründen einsetzte gegen die Errichtung einer Carducci-Statue in Ravenna. Dieses Urteil ist übrigens neuerdings wieder aufgegriffen worden durch Francesco Flora in seinem 1921 erschienenen Buche «Dal

---

[2] Op. IV, 143.
[3] Poesie di Giosuè Carducci, p. 781.
[4] Mitgeteilt Op. XII, 45.
[5] A. Oriani: La lotta politica in Italia, 1892.

Romanticismo al Futurismo»:[6] Giosuè Carducci è l'ultimo dei classici, negli spiriti e nelle forme della sua poesia. Sulla nuova concezione ed attuazione dell'arte, come cioè questa è sentita oggi, Carducci non ha nessun fascino. È un anacronismo ... La letteratura carducciana, nella sua etica e nella sua estetica, nel suo contenuto e nella sua forma, si può dire per noi esaurita.

Aber wie die Frage nach dem Grundbewegenden, nach dem Kern und Wesen einer Dichtung gerade für diejenige Carduccis brennend werden kann, und zwar über die Erörterung ihrer zeitgemäßen Lösungen hinaus rein als Problem brennend werden kann, das hat vor allem erwiesen das Buch Enrico Thovez': «Il pastore, il gregge e la zampogna»,[7] ein lebensvolles Buch, bloß beeinträchtigt durch seine einseitig romantische Einstellung, die dazu auf ganz bestimmten Vorbildern, namentlich der griechischen, dann aber auch der deutschen und anderer nichtlateinischen Literaturen beruht. Da stand plötzlich das Problem auf: Ist dies überhaupt Dichtung? Oder haben wir es vielmehr zu tun mit eitler Rhetorenpoesie, die alles enttäuscht hat, was wir an Erwartungen und Begeisterung für sie hegten? eine bloße Schulmeisterpoesie, welche die Fahne dreht, je nach den Einflüssen und den oft ganz gegensätzlichen und wesensverschiedenen Bildungsimpulsen, die sie von außen, nicht von innen empfängt?

Neben diesen Strömungen her und mit ihnen sich auseinandersetzend und sie fortwährend überwindend, entwickelt sich das Denken Benedetto Croces über den Toskaner, von der ersten Arbeit, die 1903 im ersten Band der Critica erschien, bis zu der Reihe von Aufsätzen, die in der «Letteratura della Nuova Italia» stehen,[8] und die noch in der Ausgabe von 1929 neubearbeitet worden sind. Croce geht im besondern ein auf die anregenden und fruchtbaren Angriffe von Enrico Thovez. Er gibt vieles zu, sieht aber auch dessen vernichtender Kritik sich entziehen einen Grundstock von Gedichten, denen selbst Thovez seine Bewunderung nicht versagen kann, und die er bezeichnet als un forte nucleo centrale.[9] Er bejaht also in gewissem Sinne die Frage Thovez' nach dem Vorhandensein des Kerns oder Sinnes der carduccischen Dichtung, ohne diese jedoch über einen gemeinsamen Nenner bringen zu wollen. Denn ihr Wesen

[6] F. Flora: Dal romanticismo al futurismo; Mailand, Mondadori, 1921; p. 9/10.
[7] E. Thovez: Il pastore, il gregge e la zampogna; Neapel, Ricciardi, 1910.
[8] B. Croce: La letteratura della nuova Italia; 4 vol.; Bari, Laterza, 1929.
[9] Op. cit., II, 28 (ediz. 1921).

umschreibt er in einem dialektischen Verhältnis von sechs auseinander hervorragenden Entwicklungsstadien als das Politische, das Historisch-Epische, das Autobiographische mit den bezüglichen Negativen des Praktischen, des Gelehrten, des Literarischen. Er gibt so keiner der schon versuchten Formulierungen als Ganzes recht und doch mancher ihre Bedeutung als Teillösung.

Inmitten der weisen und lebendigen Würdigung der Dichtung Carduccis hat gerade diese theoretische Lösung in ihrer Gegenstandslosigkeit nicht recht befriedigt noch wirklich beruhigt. Man hat neuerdings ein Grunderlebnis hineinstellen wollen: Luigi Russo bezeichnet Carducci in seinen «Narratori»[10] als den Dichter der Geschichte, il poeta commosso dalla storia: ... ed egli balzava fuori poeta moderno, quando, liberandosi delle scorie della vecchia letteratura, riusciva a farsi l'aedo commosso del passato, di quel passato vanamente e convenzionalmente risuscitato dagli odiati predecessori. Il medioevo di maniera impallidiva e si dileguava, e un medioevo drammatico, sentito con spirito di contemporaneo, acquistava il suo potente alito di vita nelle strofe del poeta maremmano, e nella *Faida di Comune*, nella *Leggenda di Teodorico*, nei *Campi di Marengo*, nella *Canzone di Legnano* si ritrovava tanto pathos della storia, quanto non in tutte le ballate e i romanzi storici di tutti i laureati poeti del romanticismo. Damit griff Luigi Russo ein Entwicklungsstadium heraus aus dem croceschen Sechsgestirn und stellte es gewaltsam in den Brennpunkt. Mit dieser Formulierung des poeta commosso dalla storia, die der unsrigen widersprechend gegenübersteht, werden wir uns noch zu beschäftigen haben.

Diese Arbeit stellt sich also, im Gegensatz zu jener Prägung zur Aufgabe, Carducci zu umreissen als Dichter der Natur im weitesten Sinne und meint, auch die Frage nach dem Sinn seiner Dichtung, wenn auch nicht mit einem Schlagwort nach der Art der obigen Prägungen, so doch grundsätzlich zu lösen. Sie geht nicht aus, wie die meisten derselben, von einem vom Dichter gewollten Ziel und ihm bewußten Gehalten, denen sein Dichterwerk hier mehr und dort minder entspräche, so daß sich darauf etwa ein Urteil gründen ließe. Sie vermeidet die Klippe der auf die Absicht und deren Verwirklichung oder Nichtverwirklichung eingestellten oder intentionellen Kritik umso leichter, als Carducci sich kaum je als Dichter der Natur gewußt hat. Seine programmhaften Gedichte nennen

[10] L. Russo: I narratori, Rom, Leonardo, 1923; p. 11/12.

ihn recht allgemein und in herkömmlichen Bahnen sich bewegend Dichter des Hasses, der Liebe (... un fiore / Per l'amore / E per l'odio una saetta ...),[11] des Gedankens, des Gedenkens, des Ruhms der Ahnen, der Vergangenheit, der Zukunft, der Freiheit, des Sieges, der Schönheit (... Gli elementi / De l'amore e del pensiero / ... le memorie / E le glorie / De' suoi padri e di sua gente. / Il passato e l'avvenire ... per la libertade / Ecco spade / Ecco scudi di fortezza: / Ecco serti di vittoria / Per la gloria / E diademi a la bellezza),[12] nie aber erscheint er als Dichter der Natur. So nennt er sich ein einziges Mal in Prosa, bei Anlaß der Streitfragen, die um den Inno a Satana aufsprühten, vielleicht erst gedanklich zum vollen Bewußsein seines Gehaltes kommend über dem an ihn gerichteten Briefe Quirico Filopantis, den wir jetzt in Op. IV, 87/89 lesen: Forse vi siete inteso di inneggiare alla Natura, all'Universo, al Gran tutto, a Pan ..., worauf Carducci allerdings geantwortet hat: Tu non potevi non intendere a qual nume inneggiassi io. Tu l'hai detto: alla Natura. E alla Ragione ..., fügt er bei[13] und kommentiert dadurch getreulich, was im Grunde schon in den Versen 3—4 des Inno ausgedrückt ist: Materia e spirito / Ragione e senso, wobei materia und senso gleich bedeutend sind wie Natur, spirito und ragione wie Geist.[14] Und einem andern Kritiker sagt er vierzehn Tage später (Dezember 1869): A me pareva, e pare, di aver inneggiato da principio la natura nel senso cosmico[15]. Sonst aber ist uns nicht bekannt, daß sich Carducci ausdrücklich als Dichter der Natur bezeichnet hätte.

Wenn wir uns nun mit Carducci als dem Dichter der Natur beschäftigen, so sehen wir den Begriff der Natur zum vornherein nicht inhaltlich, sondern formell bedingt. Die Natur ist der eine Pol eines Spannungsverhältnisses, dessen anderer Pol der Geist ist, dieser gestaltetes Sein und sinnvolles Tun, jene ungestaltetes Sein und sinnloses Geschehen. Natur und Geist sind so ein Sichtpunktpaar, das die ganze Welt umfaßt. Jeder Dichter, jedes Werk muß sich hier einreihen lassen. «Carducci als Dichter der Natur» ist nicht eine Kennzeichnung, sondern eine Problemstellung. Es kann sich höchstens und wird sich im Laufe der Untersuchung erweisen, daß gerade diese Problemstellung für das Eindringen in die Dichtung Giosuè Carduccis ganz besonders fruchtbar ist.

[11] Alla Rima, p. 542.
[12] Congedo, p. 775.
[13] Congedo, p. 90.
[14] A Satana, p. 377.
[15] Op. IV, 95.

I. Kapitel:

Das Erlebnis der toskanischen Landschaft.

Das erste und in seiner örtlichen Bedingtheit wohl wichtigste Naturerlebnis Carduccis ist das der toskanischen Landschaft. Mit der Toskana verbanden den Dichter erlebnishafte Bande, die wohl immer in ihm lebendig gewesen sind, und die er bis spät in seinem Leben immer wieder gestaltet hat. In der Versilia, jenem blühenden Landstrich zwischen Viareggio und La Spezia, war er geboren worden, am 27. Juli des Jahres 1835, in Valdicastello, einem kleinen Dörflein, eine Stunde Weges oberhalb Pietrasanta. Dort hatte schon sein Großvater Francesco-Giuseppe gelebt, der sich rühmte, von dem zweitletzten Gonfaloniere der florentinischen Republik abzustammen, jenem Francesco Carducci, den die Spanier 1529 enthauptet hatten. Er hatte hier einige Häuser und Landstücke besessen, hatte aber sein kleines Vermögen verbraucht, so daß seine Söhne (er hatte elf Kinder) bei seinem Tode (1833) alles verkaufen mußten. Michele Carducci, der Vater des Dichters (1808—58), ein Heißkopf, der wegen seiner liberalen Umtriebe schon ein Jahr in Grosseto und Volterra eingesperrt gewesen war (1831), hatte gerade noch seine Arztstudien in Pisa vollenden können. Er verheiratete sich dann ein Jahr darauf mit einer Ildegonda Celli, die also nach einem weitern Jahre Giosuè gebar, 1836 seinen Bruder Dante, und 1841 Valfredo. Aber schon 1836 waren sie nach Seravezza gezogen, von dort ein Jahr später nach Stazzema, alles Dörflein in einem verhältnismäßig kleinen Umkreis von Pietrasanta, wo Michele als Gemeindearzt angestellt war, mit einem erbärmlichen Gehalt und — das wissen wir aus einer Erinnerung Fucinis — mit viel Arbeit. 1836 aber verließ er die Versilia, um sie mit der ungastlichen Maremme einzutauschen. Elf Jahre lebte die Familie Carducci hier, erst in Bolgheri, dann in Castagneto (heute Castagneto-Carducci), jenen Dörflein, die gleich wie die sizilianischen Dörfer, von denen es uns Verga erzählt, sich vor der Malaria, der ungesunden Ebene, an die ersten Hänge der Maremmenhügel hinaufflüchten, Bolgheri 100 Meter über Meer, Castagneto fast deren 200. Hier also hat Carducci seine Jugend zugebracht, erst bei einem Priester in der Schule, dessen Bild er in Rimembranze di scuola verewigt hat, dann als Lehrling bei einem Maurer, dann aber von seinem Vater

selbst unterrichtet, insofern er Zeit hatte. Vor allem aber vielbedeutend für die geistige Entwicklung Giosuès wurde die Bibliothek seines Vaters, mit jenen Büchern, deren jedes einzelne einen tiefen und richtunggebenden Eindruck auf den Jungen gemacht haben muß: Die Ilias, die Aeneis, die Römische Geschichte von Rollin, die Histoire de la Révolution française von Thiers, die Gerusalemme liberata, die Werke Alessandro Manzonis. Die ersten vier Werke vor allem erklären den größten Teil seiner Liebhabereien jetzt und später; die Morale cattolica Manzonis und die Doveri degli uomini Silvio Pellicos, mit denen ihn der Vater einsperrte, wenn er ihn bestrafen wollte, erklären zum mindesten das jahrzehntelange Vorurteil, das Carducci hatte gegen Manzoni, zusammen aber mit jener ersten Erziehung durch den Priester der Rimembranze und dem von seinem Vater geerbten heißen Gemüt, wohl auch den gefühlshaften Teil seiner Abneigung gegen das Christentum. Häufig auch mag der Knabe herumgeschweift sein, zu der Torre di Donoratico, die er mehrmals erwähnt, und zu der er 1885 wieder zurückkehrt bei einem Besuch, und anderswohin.

In dieses ruhige Leben hinein traf 1849 die Nachricht vom Einzug Mazzinis in Rom. Und sie zündete. Michele Carducci begeisterte die Bauern so sehr, daß sie sich erhoben und ein Besitztum der Grafen Della Gherardesca plünderten. Infolge dieser Ereignisse floh der Eiferer nach Laiatico in der Val d'Era, wo er wenig freundlich aufgenommen wurde, und von da nach Florenz. Aber auch da war seines Bleibens nicht. Schon 1851 finden wir ihn in Celle, am Monte Amiata, und 1855 sogar in Piancastagnaio, etwa 30 Kilometer weit vom Lago Bolsena entfernt. 1856 ist er dann in Santa Maria in Monte bei Pontedera, wo er am 15. August 1858 plötzlich stirbt. Giosuè kam im Frühjahr 1849 nach Florenz zu den Frati Scolopii in die Schule, wo er drei Jahre blieb, häufig die Philosophie schwänzend, um sich in Spaziergängen in die Umgebung der Stadt mit seinem romantischen Freunde Enrico Nencioni zu ergehen, und schon die ersten Verse versuchend. Das Jahr 1853 verbrachte er daheim; seine Eltern wohnten damals in Celle, wo er eine erste Sammlung seiner Gedichte zusammenstellte. Im November 1853 aber siedelte er über nach Pisa, an die Scuola Normale, das Lehrerseminar, von wo er 1856 als junger Lehrer der Rhetorik nach San Miniato al Tedesco kam, in der untern Val d'Arno, ziemlich genau halben Wegs zwischen Pisa und Florenz. Insegnavo retorica (quarta e quinta), sagt er,[1] cioè facevo tradurre e spiegare a due ragazzi

[1] Op. IV, 19.

piú Virgilio e Orazio, piú Tacito e Dante che potessero; e buttavo fuor di finestra gl'Inni sacri del Manzoni. Auch hier machte Carducci Spaziergänge über Land, oft tacitae sub amica silentia lunae, mit seinem jungverstorbenen Freunde Gargani, und oft fühlte er sich dabei sogar zu Gedichten hingerissen. Aber das waren offenbar nicht romantische Naturschwärmereien, sondern vielmehr Spielereien, wie jene Stegreifdichtung über den Gesang der Frösche, aus der er die Marseillaise der Frösche uns aufgezeichnet hat:[2]

O figlie del pantan,
Marciam marciam marciam
Contro il tiranno uman,
Il capitan Gargan!

Ein einziges Mal scheint er sich solch einer Schwärmerei hingegeben zu haben, nämlich als er sich verliebte. Io, quando m'innamorai a San Miniato, gustai la prima volta e sentii profondamente, e sento ancora nel cuore, la segreta dolcezza e la soave infinita malinconia del canto del cucúlo[3]. Aus dem Freundeskreis von San Miniato (gli amici pedanti, wie sie sich nannten) gingen zwei Streitschriften hervor, die Diceria di G. T. Gargani (1856) und die Giunta alla Derrata, ... risposta di G. T. Gargani, commentata dagli amici pedanti, wo ein paar Gedichte Carduccis mitliefen. 1857 aber erschien in San Miniato die erste Veröffentlichung eines carduccischen Gedichtbändchens, der Rime, vermeintlich dazu bestimmt, den Schulden der Freunde aufzuhelfen, eine allerdings ganz verfehlte Rechnung, wie sich im folgenden zeigen sollte. Eine Wahl Carduccis nach Arezzo wurde von der Regierung nicht genehmigt, wegen einer gegen ihn erhobenen Anklage über Gottlosigkeit und Liberalismus. Da starb plötzlich, durch Selbstmord, Carduccis Bruder Dante[4] und im August des folgenden Jahres sein Vater, dem Sohn zehn Paoli als Erbe hinterlassend. Giosuè zog nun mit der ganzen ihm zur Last fallenden Familie nach Florenz und schlug sich dort mit dem wenigen durch, was ihm seine Herausgebertätigkeit von Texten fruchtete. Er heiratete sogar, Elvira Menicucci, die Tochter des Francesco Menicucci, der ein Mann aus dem Volke, ein guter Patriot und dazu noch ein Bewunderer Carduccis war. Die Bekanntschaft Salvagnolis, des Kultusministers der toskanischen liberalen Regierung, trug ihm eine Stelle als Lehrer der griechischen Sprache in Pistoia ein, wo er weilte vom Januar bis August des

[2] Op. IV, 27.
[3] Op. IV, 29.
[4] 6. November 1857.

Jahres 1860. Im selben Jahre bot ihm Terenzo Mamiani den Lehrstuhl für «eloquenza italiana» an der Universität Bologna an, den Prati ausgeschlagen hatte. Am 10. November zog Carducci nach Bologna, am 27. desselben Monats las er seine Antrittsrede. Und am 15. Januar 1861 hielt er seine erste Vorlesung. Damit hatte der Dichter der Toskana endgültig Valet gesagt.

Nicht so allerdings, daß er nie mehr dorthin zurückgekehrt wäre. Wohl aber so, daß er nun endgültig seinen Wohnsitz in Bologna aufschlug. Non penso a lasciar Bologna, sagt er 1884.[5] Seine Reisen führten ihn noch oft der Toskana zu, sei es zu Freunden, sei es anläßlich des Schulinspektorates, das er angenommen hatte. Wenigstens in den Siebzigerjahren kommt er öfter dorthin, etwa einen Monat nach Florenz, oder nach Livorno. In den Achtzigerjahren aber sind seine Reiseziele einesteils Rom, wo er sich geschäftehalber aufhält, andernteils die Alpen, Piano d'Arta und später Madesimo und Courmayeur. Aber wenn ihn seine Geschäfts- oder Ferienreisen nun auch anderswohin tragen, so sind unterdessen neue Bande mit der Toskana entstanden: Seine Tochter Beatrice hat 1880 einen Lehrer geheiratet, Carlo Bevilacqua, der sich erst in Arezzo, dann in Livorno niederläßt. Seine zweite Tochter aber, Lauretta, heiratet 1887 Giulio Gnaccarini, mit dem sich der Dichter ganz besonders angefreundet hat, und der sich in Bologna niederließ, wo ihm Carducci oft seine Geschäfte anvertraut. Diesen zwei Töchtern war 1867 ein Sohn gefolgt, Dante, der aber dreijährig 1870 starb, nachdem im Februar des Jahres Carduccis Mutter gestorben war, die man in der Certosa von Bologna begraben hatte: quella che dorme presso ne l'erma solenne Certosa.[6] Damit sind die Beziehungen des Lebens erschöpft, die Carducci mit der Toskana verbunden haben. Nun wird es gelten, zu bestimmen, welches im besondern das künstlerische Verhältnis Carduccis zur toskanischen Landschaft ist.

Wir besitzen aus dem Jahre 1853, wahrscheinlich beide in Celle geschrieben, ein Gedicht und ein kleines Prosastück, die einander gegenüberzustellen es sich wohl lohnt. Es handelt sich um das Gedicht: Candidi soli e risi di tramonti . . .,[7] und um ein Manoscritto inedito, das wir vorfinden in A. Sorbelli, Catalogo dei Mss. di G. C.[8]

[5] Lettere II, 235.
[6] Poesie, p. 910.
[7] Poesie, p. 19.
[8] Bologna, 1921; vol. I; p. 151.

Candidi soli e riso di tramonti,
Mormoreggiar di selve brune a' venti
Con sussurrio di fredde acque cadenti
Giú per li verdi tramiti de' monti,

Ed Espero che roseo sormonti
Nel profondo seren de' firmamenti,
E chiara luna che i sentier tacenti
Inalbi e scherzi entro laghetti e fonti,

Questo m'era ne' voti ...

Das ganze Bild zerfällt in eine Reihe von unzusammenhängenden, herkömmlichen Vorstellungen: Candidi soli, tramonti ridenti, selve brune, fredde acque, Espero roseo, il profondo seren de' firmamenti, la chiara luna, i sentieri tacenti, Verbindungen von Substantiven und Adjektiven, wie sie im Trecento einer neuentdeckten Wirklichkeit entsprächen, wie sie aber im Ottocento verblichen und vergriffen sind: Kein einziges der Adjektive ist auch nur übergewöhnlich. Ganz uncarduccisch ist dabei das Niedliche des Mondes, der in See*lein* und Quellen *scherzt*. Questo m'era ne' voti ist natürlich das Hoc erat in votis des Horaz.[9] Was im folgenden sich nun wirklich auf eine dem Dichter gegenwärtige toskanische Natur bezieht, ist ebenso blaß wie das Idealbild: qui tra fiumi e tra montagne, sagt der Dichter. Doch nun das Prosastück: Es erinnert an den Aufenthalt in Stazzema:[10] Mi ricordo della nostra casa, piccola e bella, e del giardino, che era in mezzo a viali verdi e malinconici. Né questi sono epiteti poetici: ché io odio di cuore la bastarda prosa poetica, né poetico può essere il racconto della mia vita. Veramente erano malinconici per difetto di sole, che ci era impedito da un monte dietro la casa. A quella casa e quel giardino vo ora pensando tra me, mentre leggo le Ricordanze del Leopardi. E vorrei esserne il padrone, e ivi seppellire la mia gioventú tra gli studi e nella pace della famiglia. Non ch'io non abbia piú speranza; che in qualche cosa spero pur sempre. Ma io ho paura che questa speranza nell'attrito mi si logori sempre piú, e si riduca a superficie lievissima che ogni urto, per piccolo che sia, possa triturare. D'altra parte l'anima mia tra la folla si perde, abbacinata dal bagliore. A me basta una casetta che abbia nell'estate la luce aperta e il sole cocente; nel verno un modesto fuoco, un fiasco e grossi volumi, e dinanzi alla finestra del verde. Der achtzehnjährige Dichter liest Leopardi: diese Lektüre bestimmt vorerst einmal den Charakter des ganzen Stückes, und zwar natürlich

[9] Sat. II, 6.
[10] 1837.

inhaltlich, nicht förmlich. Er will seine Jugend begraben in den Studien wie sein Vorbild; auch die Angst davor, seine Hoffnungen könnten im Kontakt mit der Wirklichkeit zerschellen, ist ganz leopardisch, entspricht sie doch jener Mahnung des Meisters: Garzoncello scherzoso . . .[11] Auch daß er im Gegensatz zum Meister immer noch hofft, das muß er fast sich entschuldigend beigeben. Was einem aber gleich in die Augen fällt, ist die Freiheit, mit welcher der Ausdruck behandelt ist: Er denkt nicht daran, ein Kunstwerk zu schaffen: es soll nicht einmal poetische Prosa sein, sondern bloße, schlichte Erzählung. Und da redet er auf einmal von Dingen, die von einer seltenen Faßbarkeit sind, mit einem ersten Ansatz zur Bildhaftigkeit. Dieses Haus und dieser Garten werden plötzlich sichtbar, werden zu einem Ganzen mit ausgeprägten Formen, und obschon bloß erinnert, jedenfalls zu einer dichterischen Wirklichkeit. Dann kommt der Einbruch des leopardischen Ideals, wie er von den Ricordanze spricht, jedoch ohne schroffen Gegensatz, so daß es dem Dichter noch gelingt, sein eigenes Ideal zu prägen, ein Ideal der Arbeit im Einklang mit der Natur, das in seiner Dichtung erst spät gestaltet erscheinen wird. Wir haben hier in diesen letzten Sätzen eine erste Prägung seines ländlichen Ideals. — Es ist also nicht etwa so, daß Carducci kein Auge hätte für die Wirklichkeit, für die Natur als solche. Wohl spielt auch in dieses Sehen, wie wir es hier in schlichter Prosa finden, die Abhängigkeit von den Großen der Dichtung hinein, aber in bedeutend geringerem Maße als in den Gedichten. Es scheint also eigentlich die Form des Gedichtes zu sein, die ihn in die Geleise der reinen Nachahmung treibt. Dichten heißt für ihn etwas Herkömmliches. Er kam darin ganz aus der klassischen Schule. Und er hat Jahrzehnte gerungen, bis er endlich eine gewisse Beweglichkeit in seinem Dichten und Natürlichkeit erreicht hat, sich von den literarischen Vorurteilen zum größern Teil hat freimachen können. Neben diesem Prosastück, das wir einem Zufall verdanken, und neben der Geschichte vom Kuckuck,[12] zeigen vielleicht auch noch andere Erinnerungen, wie lebendig jene Zeit war, und wie gut dem Dichter die naturhaften Einzelheiten eingegangen sind: Bei tempi, per quanto brutti, sagt er 1882: Era il 12 ottobre del '53; ed io scrivevo in Celle, a pié del Montamiata. E i castagni fremevano e si contorcevano tutti irti di ricci verdi; mentre le nuvole correvano come diavoli rossi cacciate da un selvaggio tramontano all'occaso. E le acque scorrevano e sussurravano

[11] G. Leopardi: Canti, Il sabato del villaggio; v. 43 sgg.
[12] Vgl. p. 83 dieser Arbeit und Op. IV, 29.

limpide ancora e gelide giú per il pendío sotto le ombre fredde. . . . Allora avevo 17 anni, e speravo di morire per l'Italia. Aber wie gesagt, nichts von alledem in der Dichtung: Dichten heißt für ihn noch Vorbildern nachleben und nicht Erlebtes gestalten, gleich wie es in seinem Denken noch als ein Reinstilistisches behandelt wird.

Noch im Jahr 1857 sind wohl entstanden drei Gedichte, in denen der Dichter irgendeinen Ort der Toskana als Ideallandschaft darstellt, einen Ort der Ruhe, gleichsam eine Insel für ihn, den das wechselreiche Geschick seines Vaters und der eigenen Bildung Zwang heimatlos umhertrieben. So werden die drei Gedichte zu Heimwehgedichten. Eines davon, Peregrino del ciel, garrulo a volo . . .[14] ist eine Nachahmung nach einem Trecentisten,[15] und doch scheint am Schluß sich jenes selbe Haus mit dem Garten herauszuschälen, von denen wir vier Jahre früher in jenem Prosastück über Stazzema gehört haben, wenn sie auch nur zu einer unbestimmten «casa a la valle ed un giardino» geworden sind. Er sagt zur Schwalbe (peregrino del ciel):

Quando l'ala soffermi a' poggi lieti
Che digradano al mar da l'Appennino
Bianchi di marmi e bruni d'oliveti,

Una casa a la valle ed un giardino
Cerca, e, se il nuovo possessor no 'l vieti,
Salutali in mio nome, o peregrino.

Bestimmter sind eigentlich gestaltet die Höhen, die poggi, die vom Appennin zum Meer hinunter sich abstufen, weiß von Marmor (oben) und dunkel von Olivenhainen (unten). Weniger Eigenes weist auf das Sonett[16]

Deh, chi mi torna a voi, cime tirrene,
Onde Fiesole al pian sorride e mira . . .

mit seiner petrarkesken Mitte und seinem horazischen Schluß, das vielleicht älter ist als die beiden andern. Das dritte Sonett bezieht sich auf Santa Maria in Monte:[17]

O cara al mio pensier terra gentile
Ch'a la pura sorgendo aria azzurrina
D'alto vagheggi regnatrice umíle
Il pian che largo al biondo Arno dichina: . . .

[14] Poesie, p. 13.
[15] Dino Frescobaldi, nach Jeanroy.
[16] Poesie, p. 25.
[17] Poesie, p. 31.

Diese Strophe ist wirklich empfunden und geschaut, wenn auch noch in etwas allgemeinen Umrissen und mit wenig gegenständlichen Begriffen (regnatrice umíle). Was folgt neigt aber wieder gegen Petrarca hin: Tu ridi allegra al ciel che di simíle / Gioia t'arride e al tuo favor s'inchina.[18] Aber die Note der Sehnsucht ist in diesem Gedicht wohl am wahrsten. Nach zwei recht abstrakten und konventionellen Versen klärt sie sich in einem schlichten Ausdruck:

E a te da questo inverno reo la mente
Ed il cuor lasso mio tendono a volo:
Tu tieni l'uno e l'altro mio parente

Co 'l fratel che mi avanza, e del tuo suolo
Abbracci quel ch'io non baciai morente:
In te tutto è il mio bene: Io qui son solo.

Hier verbindet sich die Sehnsucht nach dem irgendwo Daheimsein, nach dem Geborgensein, nach dem Nicht-mehr-allein-sein mit jener Verbundenheit mit der Familie, wie sie uns später in vertiefter Form aus Colli toscani entgegentreten wird.

Dieses Sonett muß abgefaßt worden sein im Winter 1857—58 (questo inverno reo), nach dem Tode des Bruders und vor dem des Vaters. Während wir aber vom Tode des Vaters keine Spur finden in den Gedichten Carduccis, scheint ihn der Tod des Bruders sehr bewegt zu haben. Zwei Sonette hat er geschrieben[19] und eine Ode,[20] ferner noch ein Sonett, das in bedingtem Zusammenhang mit dem Tode des Bruders ist.[21] In all diesen Gedichten erscheint der Bruder als der, welcher ganz im Sinne Leopardis seine Jugend in den Studien verbringend, wie die Zeit der schönen Täuschungen (belli inganni) und des süßen Phantasierens (il caro immaginar) vorbei ist, und die der unerbittlichen Wahrheit (il vero inesorato) naht, jene Folgerung zieht, die Leopardi immer angedeutet und doch auch zugleich überwunden hatte. Dabei ist wieder Leopardi leicht ins Pathetische übersteigert in dem jugendlichen Carducci: der Tod ist il *sempiterno* oblio. Und die Form ist ordentlich ungeschickter und äußerlicher: grammatikalisch umständliche Ausdrücke und spielerische Wendungen.[22] Das

[18] Petrarca: Chiare dolci e fresche acque ...
[19] E tu, venuto a' belli anni ridenti ... Poesie, p. 28.
Che ti giovò su le fallaci carte ... Poesie, p. 86.
[20] Alla memoria di D. C. (sic!) mortosi di ferro il 4 novembre 1857. Poesie, p. 143.
[21] Non son quell'io che già d'amiche cene ... Poesie, p. 33.
[22] Sfiorar gli anni tuoi nuovi ed il natío
Vigore in su la cóte aspra de l'arte,
O troppo a questa amico e a te non pio; p. 86.

Naturhafte, das da vorkommt, ist auch irgendwie aus zweiter Hand, alle Vorstellungen scheinen leopardisch, auch wenn die einzelnen Vorbilder nicht immer klar sind.[23] Interessanter ist das Sonett, Qui, dove irato . . ., weil hier ein Gedanke ausgesprochen ist, der wiederkehren wird in einem spätern Gedicht: Pianto antico[24].

Qui, dove irato a gli anni tuoi novelli
Sedesti a ragionar co 'l tuo dolore,
Veggo a' tepidi sol questi arboscelli,
Che tu vedevi, rilevarsi in fiore.

Tu non ti levi, o fratel mio. . . .

Die Erinnerung an den Menschen erscheint hier an ein Naturhaftes gebunden. Da sind es einfach blühende Sträucher, die der Bruder auch gesehen hat. In Pianto antico ist es ein Granatapfelbaum:

L'albero a cui tendevi
La pargoletta mano,
Il verde melograno
Da i bei vermigli fior,

Nel muto orto solingo
Rinverdí tutto or ora,
E giugno lo ristora
Di luce e di calor . . .

Der Gedanke ist hier wie dort derselbe. Er hat an sich nichts Außergewöhnliches oder Eigenartiges. Der Unterschied ist bloß der, daß der Baum hier beseelter erscheint dadurch, daß er mit einer sichtbaren Gebärde des Kindes glücklich verknüpft ist. Doch darf man den blühenden Baum in beiden Gedichten wohl nicht schon als erste Gestaltung ansprechen jenes später in Carducci so lebendigen Gedankens vom ewigen Blühen der Natur, von ihrem ununterbrochenen Werden, in dem alles sich erhält und weiterpflanzt. Auf alle Fälle erscheint dieses Naturgeschehen noch nicht auf die Menschen ausgedehnt, sondern gerade in Gegensatz gestellt zum Leben der Menschen, das nicht wiedergrünt, währenddem später auch dieser Gegensatz gelöst werden wird. — Damit verläßt der Dichter

[23] Te, fratel, piango, e piango de la bruna
Tua giornata l'occaso, che *seduto*
Ne le stanze paterne al cor piú sento.
Lenta sale pe 'l freddo aere la luna,
E largamente il cielo *inalba*, e il muto
Colle riveste e 'l nudo pian d'argento:
Per li verdi oliveti infuria il vento
Profondo, e intorno *ogni animal si tace;* p. 143.

[24] Poesie, p. 32 u. p. 595.

die Toskana, nachdem er dort schon ein Bändchen Gedichte herausgegeben hat, in denen aber die toskanische Landschaft kaum lebt, in denen überhaupt die Natur nur nebensächlich ist und beiläufig, nicht eigentlich in ihrem Wesen als Natur dargestellt. Einiges Landschaftliche zeichnet sich höchstens schüchtern ab in den drei Gedichten, die jedes einen verschiedenen Ort der Toskana als Ort der Sehnsucht besingen und deren bestes das Sonett für Santa Maria a Monte ist. Lebendig aber wird die Toskana erst werden, wenn sie selbst als Ganzes zum Lande der Sehnsucht werden wird, und wenn mit der Zeit alle unbefriedigten Wünsche und unerreichten Ziele sich finden werden in dieser Sehnsucht, so daß sie gewaltsam den Wust der Literatur aus dem Wege schaffen wird, der sie jetzt noch einengt.

Dies ist nun freilich in Bologna nicht gleich der Fall: Von 1860—70 haben wir ja jene Periode der Krise der Dichtung, wo das Hauptgewicht der carduccischen Arbeit in der wissenschaftlichen Prosa liegt. Und die Beschreibung des toskanischen Landes, die uns Carducci 1865 in seinem Prolog zu den Juvenilia gibt, ist noch arg gehemmt:[25]

Vola a i dolcissimi colli tirreni,
Ove dal facile giogo difese
Incontro a borea d'ombra cortese
Svarian le candide magion pe' clivi
Tra vigne e glauche selve d'olivi.
Ivi di limpida luce piú viva
Riveste l'etere la sacra riva;
E il sole arridere come ad amiche
Pare a le splendide colline antiche,
Quando, partendosi, la favolosa
Cima fesulea tinge di rosa.
De la virginea certa saetta
Ove ancor timido Mugnone affretta
Ad Arno e misero par che lamenti
I mal concessigli abbracciamenti,
Tra il fiume e d'arido monte le spalle
Il pian riducesi in poca valle,
E in mezzo a' nitidi cólti un'ascosa
Da placidi alberi magion riposa....

Zu den Hemmungen mag das Versmaß nicht wenig beigetragen haben, besonders durch den Zwang des Verso sdrucciolo (jeder Vers besteht aus einem Quinario sdrucciolo und einem Quinario piano mit Reimwort). So mögen sich geschmacklose und mißratene Verse erklären lassen wie «i mal concessigli abbracciamenti». Aber auch die Beschreibung kann sich nicht freimachen. Trotz des scheinbar prosanahen Metrums ist die Sprache

[25] Poesie, p. 3.

künstlich: Statt casa haben wir mehrmals magion, statt di Fiesole fesuleo, statt bianco candido, statt il cielo l'etere, dann glauco usf. Die Ausdrücke sind oft herkömmlich: Der Sonnenuntergang ist color di rosa, die Hügel sind splendide, die Höhe von Fiesole favolosa! Das eigentlich Naturhafte ist in ein schwaches Menschliches übertragen: Das Joch der toskanischen Hügel (il facile giogo, was heißt hier facile?) ist cortese d'ombra, wobei das d'ombra cortese so isoliert ist, daß man zweifelt, wo man es unterbringen soll. Ferner ist auch die Sonne auf einmal verpersönlicht worden: Sie lächelt den Hügeln *als ihren Freundinnen* zu (il sole!), und sie geht fort (si parte). Und der Mugnone ist ein jungfräulicher Pfeil, la virginea certa saetta (und was bedeutet hier certa?), oder ist die Ebene ein jungfräulicher Pfeil? Und dann ist der Mugnone wieder gleich einem Menschen timido, furchtsam, und elend, misero, und beklagt sich über die ihm nicht gewährten Umarmungen (abbraccia*menti!*). Die Natur wird in dieser Umgebung (denn der ganze Prolog geht auf diesen Ton) verkleinert, vermenschlicht allzuvermenschlicht, zu einem Melodramatischen.

Und doch war dies die Zeit der Poeti di parte bianca,[26] wo nun, ohne die Schwierigkeiten der quinari sdruccioli, in einem fast mühelos dahinfließenden Verse, plötzlich in ihrer ganzen Wirklichkeit geschaute Dinge hervortreten, Naturhaftes als Naturhaftes erfaßt und fast erlitten. Es ist bezeichnenderweise nicht eine Beschreibung der «schönen» Natur, wo die Vorbilder, Voranschauungen und Vorurteile sich zwingender aufdrängen, sondern eine von der Art, wie wir sie später in den Odi barbare Miramar, Alla Stazione, Pe 'l Chiarone usf. finden werden:

. . . . . e fosco intanto
Battea la ròcca di Mulazzo il nembo,
E la tristezza del morente autunno
Umida e grigia empiea le vaste sale . . .
Posava in pugno al cavaliere un bello
Astor maniero, e, quando varia al vento
Saltellante la grandine picchiava
Le vetrate e imbiancava il fuggitivo
Balen le appese a' muri armi corusche,
Ei l'ale dibatteva, il serpentino
Collo snodando, e uno stridor mettea
Rauco di gioia: ardeagli nel grifagno
Occhio l'amor de le apuane cime
Natíe, libere: ardea, nobile augello,
In tra i folgori a vol tender su' nembi.

[26] Poesie, p. 309.

Glänzend der Gegensatz zwischen dem heulenden Windhund der vorausgehenden Verse und dem Habicht (astorre), dem die Wildheit des Sturms die eigene tierische Wildheit entfacht, die zugleich ein unbändiger Wille nach Freiheit ist. Es ist, als hätte sich Carducci selbst in dieses Tier hineingesehen, lag doch seine Heimat auch am Fuße der apuanischen Alpen, und dann gleich auch in den Pagen, der mit dem Sehnen durch den Sturm horcht ...

... ... e valicava i monti
Da l'insana procella esercitati
E le selve grondanti, e tra 'l tonante
Romor de le lontane acque lo scroscio
Del fiume ei distinguea cui siede a specchio
La capanna di sua madre vassalla.

Die lebendigen, natürlichen Bezüge und das Fehlen jeder Absicht hier, eine «große Ode» zu schaffen, vielmehr die bloß nebensächliche Sorge, den zwei schon in der Ausgabe der Rime von 1857 veröffentlichten Gedichten alttoskanischer Form einen Rahmen zu schaffen, und andererseits im Prolog zu den Juvenilia die komplizierte Versform und die Absicht, ein Programmgedicht zu gestalten, lassen den großen Unterschied einigermaßen verstehen, der zwischen diesen beiden Dichtungen ist, ein Unterschied, der demjenigen zwischen dem eingangs untersuchten Prosastück und dem Sonett Candidi soli e riso di tramonti ... gleichkommt, und der ebenso seltsam und bedeutsam ist.

Von den vielen Gedichten der Reifezeit, welche die toskanische Landschaft gestalten, wählen wir hier nur einen Teil, vornehmlich jene, die in den folgenden Kapiteln nicht besprochen werden. Auch geben wir die chronologische Darstellung auf zugunsten einer natürlicheren Zusammenstellung, insofern es angezeigt erscheint. — Nicht eigentlich als Naturhaftes, sondern als Kulturhaftes gestaltet erscheint die Natur in der Ripresa: Avanti! Avanti![27] Es ist die Maremme:

Ricordi tu le vedove piagge del mar toscano,
Ove china sul nubilo inseminato piano
La torre feudal
Con lunga ombra di tedio da i colli arsicci e fóschi
Veglia de le rasenie cittadi in mezzo a' boschi
Il sonno sepolcral,

und an die sich anschließende Naturbeschreibung ist gleich wieder das Geschichtliche geknüpft:

[27] 1872. cfr.; Poesie, p. 448.

Mentre tormenta languido sirocco gli assetati
Caprifichi che ondeggiano sui gran massi quadrati
Verdi tra il cielo e il mar,
Su i gran massi cui vigile il mercator tirreno
Saliva, le fenicie rosse vele nel seno
Azzurro ad aspettar?

Anderswo ist das Geschichtliche das erste, was sich aufdrängt:

Ricordi Populonia, e Roselle, e la fiera
Torre di Donoratico a la cui porta nera
Conte Ugolin bussò
Con lo scudo e con l'aquila a la Meloria infrante,
Il gran'elmo togliendosi da la fronte che Dante
Ne l'inferno ammirò?

Aber gleich wird die Geschichte wieder von der Natur überwuchert:

Or (dolce a la memoria) una quercia su 'l ponte
Levatoio verdeggia e bisbiglia, e del conte
Novella il cacciator,
Quando al purpureo vespero su la bertesca infida
I falchetti famelici empiono il ciel di strida
E il can guarda al clamor.

Die Geschichte wird hier gleichsam wieder ganz Natur, ähnlich wie etwa im Canto dell'amore (1877), wo sich die düstere, geschichtliche Einleitung mitten in einem Verse plötzlich aufhellt zu einer reinen Frühlingsvision:[28]

Cosí fece in Perugia. Ove l'altera
Mole ingombrava di vasta ombra il suol
Or ride amore e ride primavera,
Ciancian le donne ed i fanciulli al sol...

oder ähnlich wie in Alle fonti del Clitumno jenes berühmte Tutto ora tace ... Nel sereno gorgo....[29] Das Naturhafte selbst ist wirklichkeitsnah, doch im Ausdruck nicht ganz frei: Das Rind ist noch il bufolo[30], die Maremme ist vedova, die Ebene ist nubila statt nuvolosa, für das paroxytone etrusco muß ein Proparoxytonon rasenio einspringen: Die ganze Schwierigkeit scheint ja wieder herzurühren von der Notwendigkeit der Parola sdrucciola am Ende des ersten Halbverses der Großzeilen. Es bestände demnach die Notwendigkeit, verdeggia in der oben zitierten Strophe viersilbig zu lesen! Als Ganzes zerfällt die Dichtung. Die hier angeführten Strophen aber bewahren (seltsamerweise wieder als Erinnerung!) etwas Erlebtes und machen den Anfang zu einer reinen Gestaltung.

---

[28] Poesie, p. 496.
[29] Poesie, p. 804.
[30] Poesie, p. 448.

Die nämliche Sachlage, wie wir sie in der letztangeführten Strophe von Avanti! Avanti! haben, (Or [dolce a la memoria] una quercia su 'l ponte), finden wir wieder (bloß der Hund fehlt) in einem der schönsten Gedichte Carduccis, San Martino, wo sie eine tiefe, sinnbildliche Bedeutsamkeit erhält:[31]

La nebbia a gl'irti colli
Piovigginando sale,
E sotto il maestrale
Urla e biancheggia il mar;

Ma per le vie del borgo
Dal ribollir dei tini
Va l'aspro odor de' vini
L'anime a rallegrar.

Gira su' ceppi accesi
Lo spiedo scoppiettando:
Sta il cacciator fischiando
Su l'uscio a rimirar

Tra le rossastre nubi
Stormi d' uccelli neri
Com' esuli pensieri,
Nel vespero migrar.

Das Gedicht ist wohl 1885 beim Besuch seiner Maremmenheimat in Bolgheri oder Castagneto entstanden.[32] Es ist bei all seiner Objektivität eine der schönsten Gestaltungen der enttäuschten Sehnsüchte des Dichters. Die Dinge stehen da in ihrer ganzen Wirklichkeit und Gegenständlichkeit. Aber das Leben des Dorfes, das in seinen herben aber warmen Tönen dem Grau des Tages gegenübergestellt wird, bekommt die sinnbildliche Bedeutung eines kleinen, ländlichen Paradieses der Ruhe und des friedlichen, arbeitsamen, aber beschaulichen Lebens, und die Vögel, die da ein Jäger, irgendein Jäger in den Abendhimmel fliegen sieht, werden zu den Flügeln, wie er früher einmal gesagt hat,[33] l'ali / Da rivolare a gli sperati amor. Das sind die esuli pensieri, die verbannten Gedanken. Verbannt sind sie, weil es unnütz ist, zu wünschen, was man nie erreichen kann. Es schwingt da auch der Verzicht mit, jenes selbe große Verzichten, das ein Einverständnis mit dem Schicksal bedeutet, wie wir es noch finden werden in Visione und Nevicata u. a. Hier ist alles Natur, bis auf die esuli pensieri, die als Vergleich bloß angeführt sind. Die Natur hat hier *als solche* jene

[31] Cfr. Poesie, p. 624.
[32] Es erscheint zum erstenmal in der Ausgabe der Rime Nuove von 1887.
[33] Im Prolog zu den Giambi ed Epodi, p. 389, 1871.

tiefe Bedeutsamkeit erhalten, die sie zum selbstverständlichen Gleichnis eines Geistigen werden läßt.

Von ähnlicher Gegenständlichkeit und auch von ähnlichem Inhalt, doch ganz andern Gehaltes ist die Natur in der Faida di Comune.[34] Auch hier ist die Zeit um Sankt Martini, auch hier der herbe Geruch des Weines:

Cosí grida il banditore,
E la gente accorre armata.
Va co 'l sole di novembre,
Va la fiera cavalcata.

Va per grige irsute stoppie
Da la brina inargentate,
Va per languidi oliveti,
Va per vigne dispogliate.

Forte odora per le ville
La vendemmia già matura:
Ahi, quest'anno San Martino
Dà la mala svinatura!

Das sind kurze Pinselstriche, energisch, kräftig, herb, sachlich. Kein Attribut ist hier ungegenständlich, auch languido nicht: bedeutet es doch, daß die Oliven heruntergeschlagen sind (bacchian gli uomini le rame, sagt er vorher), daß die Ernte vorbei ist. Auch hier ist übrigens das Versmaß von derselben Schlichtheit und Einfachheit, die dasjenige von San Martino auszeichnet. Dort Settenari, hier Ottonari, dem historischen Charakter der Erzählung entsprechend; dort eine ungereimte Zeile auf die Strophe, hier zwei. Hier ist Gestalt geworden, was der Dichter im Sinn hatte, wenn er von den nichtigen, alltäglichen Gefühlsseligkeiten weg zu einer Dichtung kommen wollte, die nur an die Sache, an das Objekt gebunden erschiene.

Ebenfalls in ähnlichen Inhalten wie San Martino bewegt sich das vor 1875 entstandene Gedicht Nostalgia.[35] Es hebt fast gleich an:

Tra le nubi ecco il turchino
Cupo ed umido prevale:
Sale verso l'Appennino
Brontolando il temporale.

Bloß gibt der eintönige Gang der Ottonari diesem lyrischen Gedichte einen hüpfenden Rhythmus, der etwas Kindliches hineinbringt, das noch durch gewisse herkömmliche oder blasse Ausdrücke verstärkt wird:

Mi volesse al bel paese
Di Toscana trasportar!

[34] p. 704; angefangen 1874—77, vollendet 1886; nach G. Chiarini.
[35] Poesie, p. 597.

Oh se il turbine cortese
Sovra l'ala aquilonar

Der Sturmwind ist gefällig, cortese, und die Toscana ein schönes Land, il bel paese! Und im weitern ruft ihn das «Herz und das Gesicht» der Freunde, il cuore e il volto, oder dann eine «schöne Sehnsucht» nach Oliven und Reben, un bel desio! Auch der Schluß ist unglücklich. Da er gesagt hat, seine Gedanken möchten in die Maremme fliegen, führt er den Vergleich weiter und schreibt, daß er dort im schwarzen Himmel schweben möchte, sein Vaterland zu beschauen, und dann ...

Poi co 'l tuon vo' sprofondarmi
Tra quei colli ed in quel mar.

Fast gleich darin dem alten Dietrich von Bern, den er in der Leggenda di Teodorico darstellt. So fällt dieses Aufgehen in der Natur, das er anderswo so meisterhaft gestaltet hat,[36] ins Groteske. Bloß die Darstellung der Maremme, sicher das Eigenste und Gelungenste des ganzen Gedichtes, ist wieder ganz nur Dinge, abgesehen von zwei wertenden Attributen:

Dove raro ombreggia il bosco
Le maligne crete, e al pian
Di rei sugheri irto e fósco
I cavalli errando van,

Là in maremma ove fiorío
La mia triste primavera ...

Wer erinnerte sich da nicht an jene andern Pferde, von denen er in Davanti San Guido spricht: a mezzo il giorno, / Che de le grandi querce a l'ombra stan / Ammusando i cavalli ... Carducci erkennt sich immer mehr als Kind seiner Landschaft, der Toskana und besonders der Maremme, wobei diese Landschaft immer mehr als Natur gefühlt wird.

Interessant in bezug auf die Gestalt, die darin die Landschaft erhält, ist eben Davanti a San Guido.[37] Das Gedicht handelt wieder von der Maremme. Es soll ähnlich wie Faida di Comune in den Jahren 1874 bis 1877 angefangen, dann, vor der neuen Aufgabe der Odi barbare, weggelegt und erst um 1886 vollendet worden sein. Dabei ist wichtig, daß sich die beiden Teile unterscheiden durch eine ganz andere Einstellung der Natur gegenüber. Im ersten, früheren Teil haben wir ein freundschaftliches Zwiegespräch Carduccis mit den Zypressen, die Bolgheri zu gehen von San Guido aus, ein Zwiegespräch, das uns unmittelbar erinnert an die Ripresa, wo auch die Sonne den Hügeln zulacht, gleich Freundinnen. E il sole

[36] Traversando la maremma pisana; 1885 (?), p. 577.
[37] Poesie, p. 676.

arridere come ad amiche / Pare a le splendide colline antiche.[38] Hier aber ist es der Dichter, der mit den Bäumen spricht, und dies Verhältnis, diese fast etwas neckische Prosa, die sich manchmal zu lyrischen und kosmischen Höhepunkten erhebt, besteht genau bis zur 19. Strophe. Da aber bricht sie ab, und nun ist sie nicht mehr ein menschliches Du, sondern ganz Ding an sich. Und beim Abschluß werden nicht etwa die Zypressen wieder aufgenommen, sondern es wird ziemlich lose das etwas müde Bild vom Esel angehängt, der sich um den Lärm der Lokomotive nicht kümmert, sondern ruhig seine Rübe weiterfrißt, so daß man das Ganze fast etwas unbefriedigt beiseite legt. Es sollte wohl hier jener nämliche Eindruck des Unabänderlichen, des Schicksalhaften, gegeben werden, den Carducci in Una sera di San Pietro wiedergibt.[39] Es ist wohl möglich, daß das Bild aus einem Heinegedicht stammt,[40] wie Thovez aufgedeckt hat. Auf alle Fälle hätte auch so eine grundsätzliche Umgestaltung stattgefunden. Denn vom Ulkigen, Fabelartigen, wäre es übergegangen zum Ernsten, ja, wenn wir an die carduccischen Pferde denken, sogar zum Pathetischen: E di polledri una leggiadra schiera / Annitrendo correa lieta al rumore.[41] Und vom Gleichnisartigen, Allgemeinen zum Einmaligen.

Doch kehren wir zu jenem Teil zurück, der ein Zwiegespräch ist zwischen Dichter und Zypressen: Carducci hat selbst von diesem Gedicht als von dem «cipressetti di San Guido» geredet.[42] Nun hat zwar der Dichter eine ungemeine Vorliebe zu hymnischen Formen; ich meine jene Gewohnheit, die Dinge anzureden, von denen er spricht. Von den 101 Gedichten der Juvenilia sind 94 teilweise oder ganz hymnisch. Freilich war das ein klassisches Uebel: In den spätern Sammlungen ist das Verhältnis ein anderes. Aber noch unter den Rime Nuove haben wir in zwei untersuchten Abschnitten einmal 20 hymnische Gedichte und 3 nichthymnische, ein anderes Mal hingegen 38 hymnische und 18 nichthymnische. Denn mehr noch als ein klassisches Uebel war es eine diesem Temperamente eigene Ausdrucksform, das ein angreiferisches war, und das selten jene Objektivität, jene Ausdruckskraft der Dinge als Dinge erreicht hat, wie wir sie in San Martino vorfinden. Hier aber scheint es sich um noch etwas anderes zu handeln: um eine Beseelung und Vermenschlichung der Natur. Aber nicht im Sinne der Fabeln etwa, wo die Bäume

[38] Poesie, p. 445.
[39] 1880, p. 882.
[40] Heine, Letzte Gedichte: Pferd und Esel.
[41] Poesie, p. 681.
[42] Lettere II, 111.

reden. Die Rede der Zypressen hat hier etwas ausgesprochen Emblematisches. Es ist wirklich ein Du auf Du mit der Natur. Die Zypressen reden also, aber sie schauen den Dichter auch an, sie fassen, sie spenden ihm entgegen wie junge Riesen, die scheinbar unwillig ihre Häupter sind, eine schlanke Mischung von Naturhaftem und Menschlichem, die offenbar den Dichter um 1885 als solche nicht mehr angezogen hat, so daß er das Gedicht anders zu Ende geführt hat. Es sind aber nur die Zypressen, denen diese menschlichen Eigenschaften gegeben sind. Die übrige Natur ist von einer scheuen Scheinheit, daß sie besonders weiblich oder kaum weiblich wäre, von besonderer Gegenständlichkeit. Es sind bloß wenige Züge gewonnen, ein Subjekt, ein Prädikat[43].

Vedi come pacato e azzurro è il mare,
Come ridente a lui discende il sol!
E come questo ozioso è pien di voli,
Come l'allegro de' passeri il garrire!
A notte canteranno i rusignoli: ...

Aber es schwebt eben in jener Rede der Zypressen etwas mit, das mehr allen sagt, das Erlebnis der Natur schlechthin, der hier der Dichter seine Stimme verleiht. Es gibt den Zypressen die Stimme des eigenen scheuen nach dem Einklang der Natur, das er in sich trägt, und sich selber die Stimme der Vernunft, der Wirklichkeit, die die Unmöglichkeit der Verwirklichung jener innigen Einklänge betont, bis er, sein Leben wieder zurücklegend in seine Jugend, sie doch erschaut in dem Tode, als Aufgehen in der Natur als Allgemeingültigen, ähnlich wie er dies in Traversando la maremma pisana gestaltet hat. Doch greifen wir damit in ein Gebiet über, das wir in einem späteren Kapitel noch behandeln werden, wo uns diese Gedichte noch einmal beschäftigen werden.

Wir haben eine Parallele zu dem Gedichte Davanti San Guido in Prosa[44] eine sich öffnende Klammer in der Streitschrift Ça ira von 1884, in der Carducci plötzlich von seinem alten Toskanerland anfängt zu reden: *Ahimè maremma dunque, se l'atto di pigliare il mio bagno freddo quotidiano mi recava alla mente, non so come, in vece del solito vero, il ricordo ascetico delle terme di marmore Conte Capponi. E mi abbandonai alla lettura, ricordando, sognando e ricordando. Rivedevo il mio dolce paese di Toscana, là dove è più verde, più ridente, più consolato e consolante, in Val d'Arno. So non sapevo bellezze vere del Dichter auf einmal mitten*

[43] Poesie, p. 636.
[44] Op. IV, 428.

in der Natur: Vedevo la verde pianura ad aiuole quasi di giardino, tutte alberate, che a mano a mano si libera come ridendo dalle strette dei colli digradanti ... Hier stehen wieder die Dinge als Dinge, mit seltenen Unterbrechungen und Abschweifungen. Corre diritta per il mezzo la bianca strada maestra: scendono per una traccia di salici e canne i fiumicelli da' soavi nomi, e con gli stessi mormorii che tante cose mi dissero nella mia gioventú, corrono via sotto i ponticelli leggiadri giú all'Arno. Wie in Davanti San Guido ist die heimatliche Natur eng verknüpft mit der Jugenderinnerung. Während aber dort die Natur fast etwas Episch-Pathetisches und nur die Zypressen etwas Menschliches hatten, so hat sie hier mehr etwas Idyllisch-Gegenständliches, sie ist viel reicher an Bildhaftigkeit. Una processione lunga lunga di pioppi, le cui cime ondoleggianti perdono figura e mobilità nella caligine biancastra del vespero autunnale, segna e séguita la corrente del fiume. Kaum in einem Gedicht ist die Natur mit dieser Abgestimmtheit und Bildhaftigkeit und Vielgestaltigkeit dargestellt. E la pianura e i colli sono popolati di case rustiche, bianche o dipinte, con le due scale esterne su 'l dinanzi salienti a congiungersi nel verone impergolato, su 'l quale è una insegna gentilizia o una madonna che potrebbe parere anche robbiana. Und da werden diese Häuser, von denen er eben noch die verschiedenen möglichen Formen aufgezählt hat, sie also als Möglichkeiten, als mögliche Fälle betrachtet hat, zu einzelnen Wirklichkeiten: Eben hat er noch gesagt, daß die Häuser weiß oder bunt sein können, bianche o dipinte, daß auf dem Balkon ein Familienwappen oder eine Madonna sein kann, und schon redet er von einem einzigen, bestimmten Haus, seine Schau so fortwährend vertiefend. Al pian terreno è la tinaia, il frantoio e le stalle; l'aie in faccia, e a sinistra due o tre pagliai non anche manimessi con un pentolino sullo stóllo. A pié de' pagliai cucciano i cani; e in una delle cucce è un bambino, mezzo nudo, che fa alle braccia col cane. Il cane gli ringhia carezzevole su 'l mostaccino tondo e imbrodolato ... Alles erscheint hier von einer wunderbaren Einfachheit und Wahrheit. Alle Wörter sind hier in ihrer Gegenständlichkeit erfaßte Dinge, oft mit einer besondern Farbe der Bedeutung: mostaccino, cucciare, aber auch imbrodolato, il pentolino sullo stollo usf. Dann spricht er wieder von seinen Rindern: E le stalle mugghiano. Mi paiono proprio gli stessi mugghi ch'io capiva e sentiva cosí bene negli anni migliori. Und so fangen diese Rinder natürlicherweise an zu reden. Und was sie sagen, ist dasselbe, was die Zypressen von San Guido sagen. Forse sono gli stessi bovi, e io ho finora sognato:

mi richiamano: li intendo ancora. Vieni, amico. Che fai di là dagli Apennini? Non hai anche tu lavorato abbastanza per la tua sementa di lappole e pugnitopi? Vieni: la panzanella con le cipolline è cosí buona la sera. Bloß der Ton, in dem sie sprechen, ist ein wenig anders: er ist viel näher noch an das Alltägliche gerückt als im Gedicht Davanti San Guido, wo es an der entsprechenden Stelle heißt:[45]

Mi riconobbero, e — Ben torni omai —
Bisbigliaron vèr' me co 'l capo chino —
Perché non scendi? Perché non ristai?
Fresca è la sera e a te noto il cammino. ...
Nidi portiamo ancor di rusignoli:
Deh perché fuggi rapido cosí?
Le passere la sera intreccian voli
A noi d'intorno ancora. Oh resta qui! —

In Prosa ist der Ton noch mehr ins Vertrauliche gerückt, in ein gütiges, liebendes Betrachten alltäglicher Dinge, die bei aller Dinghaftigkeit in der Erinnerung zu etwas Schönem werden. Freilich erhebt sich das kleine Kunstwerk nicht in die Höhen des Gedichtes Davanti San Guido. Es bleibt eigentlich hier stecken. Die Frage der Rinder bleibt unbeantwortet, oder scherzhaft ausweichend beantwortet: ... e se in Toscana non ci fossero che delle bestie grandi e grosse e oneste come voi, oh come ci tornerei volentieri! Hier aber verläuft sich die Eingebung ein wenig in Anspielungen und Vergleichen, wird dann wieder aufgenommen in ganz anderem Ton zur Beschreibung einer Villa aus dem Cinquecento in der untergehenden Sonne, wo er vom Ländlich-Bedingten, Idyllischen und doch Wirklichkeitsnahen zum Unbedingten, Pathetischen sich emporhebend, schließlich landet in dem Traumland der vergangenen italienischen Dichtung, della poesia italiana che fu.

Im Jahre 1880 hat sich Beatrice, die älteste Tochter Carduccis, vermählt und ist aus dem Elternhause ausgezogen in die Toskana. Bei dieser Gelegenheit hat der Dichter zwei Gedichte geschrieben, Per le nozze di mia figlia und Colli toscani.[46] Per le nozze di mia figlia ist eine Ode, bestehend aus zehn alkäischen Strophen:

O nata quando su la mia povera
casa passava come uccel profugo
la speranza ...

jetzt, sagt der Dichter, ...

[45] Poesie, p. 676—77.
[46] Cfr. Poesie, p. 914 und 912.

tu mia colomba t'involi, trepida
il nuovo nido voli a contessere
oltre Apennino, nel nativo
aëre dolce de' colli tóschi.

Und hier nimmt der Dichter noch einmal das Wort Petrarcas auf: Il mio natio dolce aere tosco[47], es bloß leicht, doch wesentlich verändernd. Im übrigen aber fällt das Gedicht nicht eigentlich in unsere Betrachtung, weil es im Folgenden nicht in die Natur hineingedacht ist. Es ist auch in der ganzen Haltung etwas kühl und akademisch und bewegt sich in gegenstandslosen Bildern:

Ripensa i giorni, quando a la morbida
tua chioma intorno rogge strisciavano
le strofe contro a gli oligarchi
librate e al vulgo d'Italia.

Ferner spricht man da von den Abhängen der Kunst (clivi de l'arte), der garibaldischen Fahne der Muse (bandiera garibaldina) und es heißt meine Muse schweigt, statt ich schweige usf. Und der Wunsch, daß seine Tochter Beatrice ihn einst im Tode empfangen solle, gleich wie Dante seine Beatrice empfing, dieser Wunsch, der eigentlich der Mittelpunkt der Eingebung sein sollte, läßt irgendwie kühl, vielleicht weil man fühlt, daß es nur die Uebereinstimmung der Namen ist, die diesen leichten Vergleich herbeigeführt hat.

Ganz anders in Colli toscani. Er fängt gleich mit ihnen zu reden an, und fast das ganze Gedicht ist ein Gespräch mit ihnen. Er ruft sie auf, und mit ihnen seine Jugenderinnerungen, sie möchten seinem Kinde zulachen, wenn es kommt, und das ihm verleihen, was sie dem Dichter immer versagten: den Frieden des Gemüts:

Colli toscani e voi pacifiche selve d'olivi
a le cui ombre chete stetti in pensier d'amore,
tósca vendemmia e tu da' grappi vermigli spumanti
in faccia al sole tra giocondi strepiti,

sole de' giovini anni; ridete a la dolce fanciulla
che amor mi strappa e rende sposa al toscano cielo;
voi le ridete, e quella che sempre negaronmi i fati,
pace d'affetti datele ne l'anima.

Erst sind es nur die Hügel der Toskana in ihrer ganzen Wirklichkeit, dann verklärt durch die Erinnerung der Jugendjahre. Durch diese Erinnerung aber und durch den Gedanken, daß ein neues Schicksal mit ihnen

[47] Petrarca, Son. 142 i. v.

verknüpft sein soll, stürzen sie plötzlich ins Unbedingte, und die Worte des Dichters werden gleichsam zum Gebet, wenn er, an seine eigene Rastlosigkeit zurückdenkend, von ihnen den Frieden des Gemüts erfleht für sein Kind. Und sein Lebensgefühl in diesem Augenblicke erweiternd und auf die Seinen ausdehnend, die gestorben sind, fährt er besinnlicher fort:

> Colli, tacete, e voi non susurratele, olivi,
> non dirle, o sol, per anche, tu onniveggente, pio,
> ch'oltre quel monte giaccion, lei forse aspettando, que' miei
> che visser tristi, che in dolor morirono.

Mit dem Erfassen dieser Tragik aber verliert das Lebensgefühl des Dichters jegliche Grenzen, und das Erschauern des Mädchens vor dem kommenden Leben ist das Erschauern des Dichters vor der Schicksalhaftigkeit des Lebens selbst, die dann doch wieder herrlich gemildert wird in ihrer Unerbittlichkeit durch das Bild der Frau, um deren junges Haupt der Wind, der vom Appennin herabstreicht, den weißen Schleier bewegt.

> Ella ammirando guarda la cima, tremarsi nel cuore
> sente la vita e un lieve spirto sfiorar le chiome,
> mentre l'aura montana, calando già il sole, d'intorno
> al giovin capo le agita il vel candido.

Wie es bildhaft angefangen hatte, schließt das Gedicht mit einem Bilde ab, das zugleich ein Ausblick ist in die Natur, ganz ähnlich dem, den wir haben in Traversando la maremma toscana, wo auch die Tragik des Lebens aufgeht im Einswerden mit der Natur als dem Unbedingten. Damit aber greifen wir vor in Gegenstände, die uns noch beschäftigen werden.

So sieht Carducci gleichsam in seinem Kinde sich das eigene Schicksal vollziehen und vollenden, im Schoß der Toskana, wo er es begonnen hatte, und wo er es abschließen wollte: Schreibt er doch in einem Brief an Severino Ferrari 1884:[48] Non penso a lasciar Bologna. Esserci sepolto però non vorrei, benché ci sia sepolta mia madre. Mi brucerete proprio sul mar toscano, o sotto la torre di San Vincenzo, o presso Orbetello; e poi le ceneri gitterete nel mare. Addio. Dieser Brief ist bezeichnend für die damalige Verbundenheit des Dichters mit der Toskana. 1885 ist der Dichter der Toskana noch zweimal in seiner Heimat, in Castagneto, im Mai, wo er bis zur Torre di Donoratico hinauspilgert, die wir aus der Ripresa kennen, und im Oktober.[49] Und dieser erste Besuch nach vielen

[48] Lettere II, 235.
[49] Vgl. Barboni, Col Carducci in Maremma, Florenz, Bemporad 1906.

Jahren des Fernseins, dieses Wiederfühlungnehmen mit der Landschaft seiner Jugend muß auf ihn einen tiefen Eindruck gemacht haben. Jedenfalls ist es bestimmend gewesen: Jetzt nimmt er die großen angefangenen und der Odi barbare wegen beiseite gelegten toskanischen Vorwürfe wieder in Angriff und vollendet die angefangenen Rime Nuove: Davanti San Guido, Faida di comune, das Intermezzo; er dichtet neu die Rime nuove Traversando la maremma pisana und San Martino. Diese Wiedergeburt der Rime Nuove aus dem lebendigen Antrieb des Wiederfühlungnehmens mit der Toskana ist eine seltsame Tatsache: Man vergleiche: Die Toskanagedichte von 1880 sind alle Odi barbare: Una sera di San Pietro, Per le nozze di mia figlia, Colli toscani, La madre, Sogno d'estate. 1885 sind alle Rime Nuove: In riva al mare, San Martino, Traversando la maremma pisana, Faida di comune, Intermezzo, Davanti San Guido. In diese Zeit fällt auch das mähliche Abflauen des Interesses am Metrischen.

Die Toskana ist in der Dichtung Carduccis die hauptsächlichste, ja die einzig wichtige Festlegung des Naturgefühls auf eine Landschaft. Sie ist wichtig deswegen, weil alle großen Lebensprobleme des Dichters damit verknüpft sind, wie wir in der Folge noch klar sehen werden. Aber diese Toskana lebt in der carduccischen Dichtung nur ein begrenztes Leben: Sie erscheint erst gestaltet, wie der Dichter sie längst verlassen hat, durch die Erinnerung gestaltet, um 1870 herum; und 15 Jahre später, mit dem Ausklingen und Abebben der Reifezeit, verschwindet sie aus dem Gesichtskreis. 1886 ist der Dichter noch einmal in Fiesole, auf der Durchreise nach Rom, und dichtet Fiesole.[50] Von da an aber ist er nicht mehr in der Toskana für längere Zeit, höchstens ein paarmal auf der Durchreise in Florenz oder in Livorno, im Hause Bevilacqua. Nach 1886 erscheint die Toskana nicht mehr in seiner Dichtung. Die Gedichte, die ihm jetzt noch gelungen sind, sind entweder mit einer andern Landschaft verbunden, vornehmlich mit den Bergen, denen nun seine Reisen galten, oder sie sind überhaupt beziehungslos.[51] Wie läßt sich dieses plötzliche Abbrechen erklären? Wir haben schon angedeutet, daß nun an die Stelle der Reisen in die Toskana die Ferienreisen in die Berge treten. Der Dichter

[50] Cfr. Poesie, p. 556.

[51] Interessant ist in diesem Zusammenhang schon die Tatsache, daß das Petrarcagedicht aus der frühesten Zeit: Se, porto dei pensier torbidi e fóschi ... ein Toskanagedicht ist, während das späte In riva al Lys die Toskana nur beiläufig und kühl erwähnt als «la famosa / Riva d'Arno». Vgl. p. 34—35 d. A.

bringt seine langen Ferien in Courmayeur zu, oder in Madesimo, am Fuß der Alpen, und da hatte er Muße, zu dichten. Er hatte nicht nur Muße: Er fühlte sich auch neu aufleben. Er, der sonst immer in seinen Briefen geklagt hatte, wie schlecht es ihm gehe, ist jetzt auf einmal wie verändert: Das rein leibliche Wohlergehen, das ihm der Alpenaufenthalt gewährt, beseelt ihn, der als vitaler Mensch von den äußern Bedingungen ohnehin viel abhängiger ist als ein denkerischer Typus. Schon 1887 schreibt er an Carlo Zanichelli nach Bologna von Courmayeur aus:[52] Io sto bene. Und derselbe Ausdruck Io sto bene und Io sto benissimo sogar, oder Non ho altro da dirti se non che sto bene, kehrt von da an häufig wieder in seinen Briefen nach Bologna. Dazu haben die großen carduccischen Lebensprobleme, die namentlich an die Toskana gekettet waren, Gestalt gefunden. Der Dichter hat nichts mehr zu sagen. Er ist Zuschauer geworden. Jene letzte Periode dichterischer Blüte, da er die meisten Toskanagedichte geschrieben hat, hat ihn erschöpft. Im oben angeführten Brief an Carlo Zanichelli (den er ein Jahr nach dem Abschluß jener Gedichte abgefaßt hat) fährt er weiter: Non mi viene spirito nessuno di poesia, tanto grande e bello è ciò che mi circonda: mi contento di contemplare. In Wirklichkeit aber hat ihn die Natur, wie sie ihm in den Bergen gegenübertrat, nicht zum Dichten angeregt: deshalb, weil sie ihm als bloße Natur gegenübertrat, nicht als Landschaft. Denn was er in der Toskana eigentlich gestaltet hat, war die Landschaft, d. h. die Natur eben in ihrer Verbundenheit mit dem tierischen und menschlichen Leben mit seinen Formen und Riten, mit den Dingen, die ihn an das eigene, junge Leben erinnerten.

Dazu hat schon vor 1886 eine Umwandlung in der Einstellung Carduccis der Natur gegenüber eingesetzt, die hier von bestimmendem Einfluß geworden ist. Er kommt seit der Prägung des Bisogna far l'arte realistica immer mehr ab davon, die Natur aus der Erinnerung heraus darzustellen. Die um 1885 entstandenen Toskanagedichte gehen im Gegensatz zu den 1880 verfaßten offenbar vom unmittelbaren Erleben der Landschaft aus; für das 1886 gedichtete Fiesole haben wir sogar den Beleg in einem Brief Carduccis an seine Frau Elvira aus Rom:[53] ... L'ultimo di carnevale fui tutto il giorno a Fiesole, a visitare gli scavi e l'anfiteatro e le mura etrusche. Su le mura c'è una filata di vecchi cipressi che si contorcevano sotto un vento indiavolato ... und im selben

[52] Lettere I, 274.
[53] 13. März 1886, Lettere II, 102.

Brief kommt er noch einmal darauf zurück: Ma il vento in Fiesole e in Firenze era davvero indiavolato. Es wird nicht schwer sein, in diesem Brief die Erklärung zu sehen für den sonst ein wenig seltsamen Vers: E un bosco di cipressi a i venti lasso / Ulula ... Selbst der Ausdruck Su le mura ... findet sich im Gedicht wieder. Und so an Ort und Stelle gedichtet erscheinen nun die meisten Gedichte der Sammlung Rime e Ritmi.[54] Bei vielen finden wir es bestätigt wiederum durch Carducci selbst. Piemonte ist abgefaßt in Ceresole reale (1890), Cadore in Pieve del Cadore und am Lago di Misurina (1892), auch A Scandiano muß an Ort und Stelle entstanden sein, L'Ostessa di Gaby in Gaby (Issime) (1895), In riva al Lys in Gressoney-la-Trinité (1898), die Elegia del monte Spluga in Splügen (1898), Sant'Abbondio in Madesimo (1898). Denn die Dichtung Carduccis, nun die großen Motive gestaltet sind, ist eigentlich zur Gelegenheitsdichtung geworden: Zur Gelegenheitsdichtung im weitern Sinn, und dann sind die großen, ich möchte sagen: offiziellen Oden entstanden: Alla città di Ferrara, Cadore, Bicocca, Piemonte, La chiesa di Polenta, diese mehr durch Struktur als synthetische dichterische Kraft zusammengehaltenen Gebilde, die Croce in seiner Aufteilung unter der Ordnung des Gelehrten einreiht. Aber sie wird auch zur Gelegenheitsdichtung im engern Sinne: Dann schreibt der Dichter A C. C., mandandogli poemi di Byron, oder Alla signorina Maria A., Alla figlia di Francesco Crispi, Esequie della guida E. R., Per il monumento di Dante a Trento, La mietitura del Turco (dieses nach einer als Motto vorausgestellten Zeitungsnotiz), Sabato Santo / Per il natalizio di M. G., Alle Valchirie / Per i funerali di Elisabetta imperatrice regina. Wirklich gelungen aber sind Carducci in dieser Zeit nur ein paar kleine Gedichte, die er gleichsam nur für sich allein geschrieben hat, und in denen der Gedanke an das Unbedingte und Vollendete, und an den Tod einen schlichten Ausdruck gefunden hat, der ihm allein nun noch ein wenn auch grundsätzlich schon überwundenes Problem war: Ich meine Mezzogiorno alpino,[55] Sant'Abbondio, Presso una Certosa, und vielleicht noch etwa In una villa und L'Ostessa di Gaby. Die Natur ist hier bei aller Greifbarkeit und Gegenständlichkeit nicht mehr so innerlich wesenhaft und notwendig mit dem Dichter verknüpft, durch ihr spezifisches Gepräge oder durch lebendige Bande, wie es die toskanische war. Sie wird

[54] Wobei Rime entsprechen den Rime nuove (meist Sonetten), Ritmi den frühern Odi barbare (in der Mehrzahl).

[55] Vgl. p. 47 dieser Arbeit.

im Gegensatz zum bloßen Gegenstand zu einem Werkzeug, aller Gefühlsbindung bloß, das restlos im Sinnbild aufgeht, ähnlich wie schon in den frühern Gedichten San Martino, Visione, Nevicata, die aber im allgemeinen kräftiger wirkten. Ergreifend sind die ersten Verse von Presso una Certosa:[56]

> Da quel verde, mestamente pertinace tra le foglie
> Gialle e rosse de l'acacia, senza vento una si toglie:
> E con fremito leggero
> Par che passi un' anima.
>
> Velo argenteo par la nebbia su 'l ruscello che gorgoglia,
> Tra la nebbia ne 'l ruscello cade a perdersi la foglia . . .

Die Natur ist nicht mehr Gehalt. Sie ist Gestalt. Diese Entwicklung hatte aber eigentlich schon eingesetzt, als der Dichter Davanti San Guido zu Ende dichtete, als er die Faida di comune in Angriff nahm und San Martino, ich meine, als er das Du auf Du mit der lebendigen Natur zurückstellte und sie als reines Ding darstellte, als solches Gleichnis eines Geistigen. Diese Entwicklung tritt jetzt in ihrer negativen Bedeutung zutage als mähliches Fehlen der Eingebungskraft, als Unfähigkeit zur dichterischen Belebung der Erinnerung, als Entfallenlassen der großen Motive, als Sichbegnügenmüssen mit der Eingebung der Gelegenheit. Bezeichnend aber ist es, daß die besten Gedichte dieser Sammlung, Rime e Ritmi, zu den Rime gehören: Presso una Certosa, Sant'Abbondio, Mezzogiorno alpino. D. h. sie gehören jener ungehemmteren Gattung von Gedichten an, die sich 1885 siegreich durchgesetzt hatten gegen die Vorherrschaft der Odi barbare, von dem zu letzter und schönster Blüte erstandenen Motiv der Toskana getragen.

---

[56] Poesie, p. 1025.

II. Kapitel:

Das georgische Naturerlebnis.

Wir nennen ländlich ein Naturgefühl, das mit der Vorstellung der Natur vorzugsweise die des Landes verbindet im Gegensatz zur Stadt. Georgisch aber nennen wir ein Naturgefühl dann, wenn es zu dieser Vorstellung des Landes, sie erweiternd und vertiefend, hinzufügt auch noch die jenes ganz besondern Verbundenseins mit den Dingen der Natur und den Kreaturen, das der Arbeit des Landmanns auf der Scholle eigen ist. Unter einem ländlichen Lebensideal verstehen wir eines, das seinen höchsten Wunsch und sein erstes Ziel sieht im friedlichen Leben fern der Stadt, auf dem Lande. Ein georgisches Lebensideal aber ist das, welches eben diesen Frieden oder dieses Glück erreicht sieht in jenem Verbundensein mit den Pflanzen und den Tieren und der Natur schlechthin, die der von Denkproblemen unbeschwerten, fruchttragenden Arbeit des Landmanns eigen ist. Jenes Ideal, das wir in den Georgica des Virgil gestaltet finden. Das erste Gedicht, von dem wir reden werden, wird die beiden Begriffe am Beispiel abklären:

Im Jahre 1867 schreibt Carducci das Gedicht Agli amici della valle Tiberina,[1] in dem das ländliche und georgische Ideal zum erstenmal angedeutet werden: Wir wissen zwar, daß Carducci schon früher ein ländliches Ideal vorgeschwebt hat: als Achtzehnjähriger hatte er ja von jenem Aufenthalt in Stazzema gesagt, sich jenes Hauses und des Gartens und der grünen und melancholischen Allee erinnert und schließlich geschrieben: A me basta una casetta che abbia nell'estate la luce aperta e il sole cocente: nel verno un modesto fuoco, un fiasco e grossi volumi, e dinanzi alla finestra del verde. Doch war das wahrscheinlich nur ein voreiliges Ideal, welches er aufgab, als er voller Streitlust eingriff in den Kampf der Ideen, sei es in den Juvenilia, sei's in den Giambi ed Epodi, einem tätigern Ideale frönend, da doch das tätige Leben, come c'insegna il nostro gran Leopardi, è piú degna e naturale all'uomo che non sia l'altra.[2] Auch hatte Carducci 1857 in Santa Maria a Monte eine Art sapphische Ode mit Reimen geschrieben, in der georgische Elemente vorkommen:[3]

[1] Poesie, p. 391.
[2] 1855, Lettere I, 20.
[3] Alla b. Diana Giuntini: Venerata in Santa Maria a Monte; Poesie, p. 73.

Disciolto il bove mormora un muggito,
Esulta il gregge ne l'erboso piano,
E su l'aratro ancor dal solco attrito
Canta il villano.

Bloß sind diese georgischen Elemente, wenn man genau hinschaut, nicht carduccisch. Denn vergleichen wir Horaz, Oden, III, 18, so finden wir wie hier:

Ludit herboso pecus omne campo ...
Festus in pratis vacat otioso
Cum bove pagus ...

Gaudet invisam pepulisse fossor
Ter pede terram.

Immerhin hat eine gewisse Umgestaltung doch stattgefunden. Seltsamerweise ist es hier Horaz, nicht etwa Virgil, der Vorbild ist, Horaz, dessen Oden der Dichter der Odi barbare auswendig gekonnt und noch 1888 neu gelernt hat.[4] Auch zur Lektüre Virgils ist Carducci ja immer wieder zurückgekehrt, aber vor allem hat er natürlich die Aeneis gelesen, hat er doch immer von einem zu schaffenden Epos geträumt. Noch 1894, als er alt war und sich alt fühlte,[5] hat er bezeugt, die Aeneis zu lesen: Leggo l'Eneide.[6] Auch hat seltsamerweise das Gedicht Virgilio, das wir unter den Rime Nuove finden, und das vor 1868 und nach 1860 abgefaßt worden ist,[7] keine ländlichen, keine georgischen Züge, sondern es stellt eine reine Ideallandschaft dar, eher petrarkesken Gepräges.[8]

Come, quando su' campi arsi la pia
Luna imminente il gelo estivo infonde,
Mormora al bianco lume il rio tra via
Riscintillando tra le brevi sponde;

E il secreto usignuolo entro le fronde
Empie il vasto seren di melodia,
Ascolta il viatore ed a le bionde
Chiome che amò ripensa, e il tempo oblia; ...

Jedenfalls aber hat Carducci, wenn er ein georgisches Naturgefühl hat, das später zur Naturreligion wird, gar keinen Zusammenhang mit

[4] 1895 noch war er im Begriff, die Oden zu übersetzen, ein Jahr darauf hat er die Uebersetzung vollendet, aber noch 1897 schreibt er in einem Briefe, daß er sich mit Horaz beschäftigt. Vgl. Lettere II, 188, 262.

[5] Oramai son vecchio, Lettere II, 260, 1895.

[6] Lettere II, 253. Vgl. auch Lettere II, 169, 170.

[7] Es erscheint zum erstenmal veröffentlicht um 1868, muß aber nach 1860 abgefaßt worden sein, weil es sonst unter den Juvenilia aufgenommen worden wäre.

[8] Poesie, p. 553.

Lukrez, dem Naturphilosophen des Altertums: Dazu ist er eine viel zu wenig spekulative Natur. Zum größten Teil ist sein Naturgefühl insofern es ein georgisches ist, entsprungen seiner Liebe zur ländlichen Heimat und seinem aufkommenden Unzufriedensein mit seiner geistigen Arbeit und dem Gefühl, als hätte er seine Berufung verfehlt. Er wird in einem Briefe an seinen Freund, den Dichter Giuseppe Chiarini, von der Toskana erzählend, schreiben:[9] Qui gente buona, semplice, laboriosa: mi pare che mi rifarei tra questi vecchi onesti e diritti e faticanti, fra questi giovani robusti e modesti lavoratori, fra queste donne buone e schiette e che parlano cosí bene, fra questi bambini che all'occorrenza vanno scalzi. Quanto pagherei a essere uno di loro e a non essere io! Io, se il mio infame nonno non avesse sciupato tutto scioccamente, poteva essere cosí: un piccolo possidente e buon lavoratore de' suoi campi, e non uno che, per esempio, se la pigliasse con Mario Rapisardi. Ah![10]

In dem Gedichte Agli amici della valle Tiberina sind wir allerdings noch nicht so weit. Das Ländliche ist hier noch als Ort der Ruhe gedacht, noch ist die Tragik des mißglückten Lebens nicht da. Er sagt, bloß als Erinnerung und Heimweh nach einem ruhigen Augenblick zum Flecken Bulciano, albergo di baroni antico (auch das Geschichtliche spielt hier eine Rolle):[11]

> Tu ancor m'arridi. E, quando a i freschi venti
> Di su l'aride carte anelerà
> L'anima stanca, a voi, poggi fiorenti,
> Balze austere e felici, a voi verrà.

Erst jetzt kommen die ersten ländlichen Züge:

> Fiume famoso il breve piano inonda;
> Ama la vite i colli; e, a rimirar
> Dolce, fra verdi querce ecco la bionda
> Spiga in alto a l'alpestre aura ondeggiar.

Und wiederum fast nur ein Anflug zum Georgischen, vom Geschichtlichen ausgehend:

> De i vecchi prepotenti in su gli spaldi
> Pasce la vacca e mira lenta al pian;
> E de le torri, ostello di ribaldi,
> Crebbe l'utile casa al pio villan.

[9] Cfr. Chiarini, Mem., p. 215. Der Brief ist vom 9. August 1881.
[10] Man vergl. den Schluß des Idillio maremmano: Meglio ... Che proseguir con frottole rimate / I vigliacchi d'Italia e Trissotino. Poesie, p. 676.
[11] Poesie, p. 391.

Dove il bronzo de' frati in su la sera
Solo rompeva, od accrescea, l'orror,
Croscia il mulino, suona la gualchiera
E la canzone del vendemmiator.

Hier überwuchert gleichsam das tätige Leben der Gegenwart die vergangene Geschichte. Die Worte haben eine bemerkenswerte Gegenständlichkeit: crosciare, la gualchiera usf. Die Kuh ist ebensogut Sinnbild dieses tätigen, naturgebundenen Lebens wie der Bauer. Sie schaut gemessen in die Ebene hinaus. Man sieht die langsame, schicksalhafte Bewegung des Tieres, die der Dichter immer wieder gestaltet hat. Im Sonett Il bove[12] steht sie im Gegensatz zur anstachelnden Gebärde des Menschen:

Ei t'esorta e ti punge, e tu co 'l *lento*
Giro de' pazïenti occhi rispondi.

Und in Classicismo e romanticismo sagt er:[13] il bue *lento* discende / Il risolcato collè, diesmal von der Bewegung des Rindes überhaupt. Im übrigen aber zerfällt das Gedicht Agli amici della Valle Tiberina. Das Episodische bricht ein in die Beschreibung:

E tu che al cielo, Cerbaiol, riguardi,
Discendendo da i balzi d'Appennin,
Come gigante che svegliato tardi
S'affretta in caccia e interroga il mattin ...

Das Historische bekommt dann unmäßige Breite: Die ganze Geschichte Roms wird wieder einmal durchgegangen an Hand dieses Flusses. Zuletzt aber nimmt das Oratorische überhand. Rom den Italienern, nicht den Pfaffen!

Die erste schlackenreine Gestaltung des georgischen Ideals gibt Giosuè Carducci 1872 mit dem Gedichte Il bove[14].

T'amo o pio bove; e mite un sentimento
Di vigore e di pace al cor m'infondi,
O che solenne come un monumento
Tu guardi i campi liberi e fecondi,

O che al giogo inchinandoti contento
L'agil opra de l'uom grave secondi:
Ei t'esorta e ti punge, e tu co 'l lento
Giro de' pazïenti occhi rispondi.

Da la larga narice umida e nera
Fuma il tuo spirto, e come un inno lieto
Il mugghio nel sereno aer si perde;

[12] Poesie, p. 552.
[13] Poesie, p. 668.
[14] Poesie, p. 552.

E del grave occhio glauco entro l'austera
Dolcezza si rispecchia ampio e quïeto
Il divino del pian silenzio verde.

Hier ist zum erstenmal das Ideal Carduccis in die Wirklichkeit gesenkt, die ganz Wirklichkeit ist, und die doch auch als reines Symbol das Ideal Carduccis verkörpert. Man hat den Dichter oft den *torello maremmano* genannt: Hier ist diese Prägung Gestalt geworden. Sie ist Gestalt geworden in dem Sinne, daß er sich ganz eins gefühlt hat mit seinem Gegenstande und mit seinem Ideale, auf dem Wege der Phantasie. Denn das heißt ja dichten: Ideal und Gegenstand in sich zu vollkommenem Einklang bringen. Das ganze Gedicht ist voll des erhabenen Gefühles dieses Einklangs. Das Rind ist *«pio»*, gleich dem pius Aeneas, nicht fromm, sondern das Schicksal bejahend. Es flößt ein mildes Gefühl ein von *Ruhe und Kraft:* jene unerreichbare Einheit in der Wirklichkeit aller Tage für den Dichter, der schrieb:[15] Tutte le mattine io mi sveglio con una maledetta voglia di fare ai pugni. Das Rind ist *feierlich,* die Felder *frei und fruchtbar.* Das Rind ist aber auch *zufrieden, gemessen* gibt es der behenden Gebärde des Menschen nach, es ist *geduldig.* Sein Muhen ist ein *froher Hymnus,* der sich im *reinen Blau* des Himmels verliert. Sein Blick ist *von erhabener Milde,* darin spiegelt sich *weit und ruhig* das *göttliche* Schweigen der *grünen* Ebene. Alles atmet hier dieselbe freie und gesunde Luft. Die Attribute sind zahlreich, aber alle frei vom Impressionismus etwa des Gedichtes Pe 'l Chiarone. Viele sind positiv wertend, viele beschreibend: lento largo umido nero sereno glauco ampio verde. Interessant und bezeichnend ist die Staffelung der Beschreibung des Rindes in zwei Sichten: O *che* solenne come un monumento usf. und O *che* al giogo inchinandoti contento usf. Das Rind ist ganz im Einklang mit der Natur, es ist selbst Natur: Il divino del pian silenzio verde spiegelt sich in seinen Augen und wächst über das Zeitbedingte und Augenblickliche plötzlich hinaus (ampio e quïeto) ins Unbedingte. Natur ist hier einfach Schicksal: Das Attribut divino ist in seiner ganzen Bedeutung auszuschöpfen. Alles Geistige ist hier Natur geworden: Sogar der Geist des Rindes ist Natur: Spirito wird wieder zu Hauch: Er strömt aus den weiten feuchten und schwarzen Nüstern, da la larga narice umida e nera, wobei die beschreibenden Attribute in ungewohnter Weise gehäuft sind, um den Eindruck des Vorganges als eines Naturhaften zu verstärken. Auch das Muhen wird nicht als Tun dargestellt, sondern als Sein: Es verliert sich im reinen Blau des Himmels. Und die

[15] Op. IV, 408.

Beschreibung schließt in dem reinen Sein, in der Spiegelung der Natur als reinen Seins. Eine ganz vereinzelte, objektive Darstellung der Natur, wie wir sie erst wieder in San Martino treffen werden. Eine ähnlich abgeschlossene und ausgeglichene Gestaltung des Einklangs mit dem georgischen Ideal hat Carducci erst wieder erreicht und übertroffen in den Achtzigerjahren, als er den Canto di marzo schrieb.

Ein ähnliches Bild, wie wir es hier in diesem Sonett haben, gibt uns Carducci in den sechs Eingangsstrophen der allzulangen und mehr durch den bewußten Aufbau zusammengehaltenen Ode Alle fonti del Clitumno.[16] Zuviel hat Platz gefunden in dieser endlosen Ode: Die Geschichte Italiens seit den Etruskern, ja sogar seit den Umbrern. Jene sechs Strophen des Eingangs aber und ein paar Strophen am Schluß sind vom Schönsten, was Carducci gedichtet hat:

Ancor dal monte che di fóschi ondeggia
frassini al vento mormoranti e lunge
per l'aure odora fresco di silvestri
salvie e di timi,

scendon nel vespero umido, o Clitumno,
a te le greggi: a te l'umbro fanciullo
la riluttante pecora ne l'onda
immerge, mentre

vèr' lui dal seno de la madre adusta,
che scalza siede al casolare e canta,
una poppante volgesi e dal viso
tondo sorride:

pensoso il padre, di caprine pelli
l'anche ravvolto come i fauni antichi,
regge il dipinto plaustro e la forza
de' bei giovenchi,

de' bei giovenchi dal quadrato petto,
erti su 'l capo le lunate corna,
dolci ne gli occhi, nivei, che il mite
Virgilio amava.

Oscure intanto fumano le nubi
su l'Apennino: grande, austera, verde
da le montagne digradanti in cerchio
l'Umbria guarda.

Hier aber ist die Verwandtschaft des georgischen Ideals mit dem Dichter der Georgica ausdrücklich betont: Die Rinder, die der sanfte Virgil liebte. Es hätte das an sich nicht gebraucht: Wer erkennte nicht in den drei

[16] Poesie, p. 801. 1876.

letzten Strophen des Gedichtes die Verse aus Virgils Georgica:[17] Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus / Magna virum: tibi res antiquae laudis et artem / Ingredio sanctos ausus recludere fontis ... Bei Carducci heißt's:[18]

> *Salve,* o serena de l'Ilisso in riva,
> o intera e dritta a i liti almi del Tebro,
> anima umana! i fóschi dí passaro,
> risorgi e regna.
> E tu, pia madre di giovenchi invitti
> a franger glebe e rintengrar maggesi
> e d'annitrenti in guerra aspri polledri
> *Italia madre,*
> madre di biade e viti e leggi eterne
> e d'inclite arti a raddolcir la vita,
> *salve! a te i canti dell' antica lode*
> *io rinnovello.*

Die Anlehnung an Virgil ist hier gewollt: Das georgische Lebensideal sieht Carducci verwirklicht in der Antike, und er möchte, daß es heute wieder aufblühte, die verlorenen Jahrhunderte überwuchernd. Darum sind die Hinweise auf das Klassische in den eingehenden Strophen nicht als störend zu werten: Sie haben die Aufgabe, Bindeglied zu sein gleichsam zwischen jener Welt und unserer Welt, zu zeigen, wie hier auf dem Lande die Bräuche und Lebensgewohnheiten dieselben sind, wie sie in uralter Zeit waren. Darum hat der Vater ein Ziegenfell umgebunden «wie die alten Faune», darum spricht der Dichter vom «plaustro», nicht vom carro, und darum der Hinweis auf Virgil. Das Altertum ist aber nicht eigentlich da als geschichtlicher Zeitabschnitt, nicht als Geschichtliches, sondern als Lebensideal: Nichts Geschichtliches in den sechs ersten Strophen. Sie sind von einer wundervollen Getragenheit, voller Kraft und Ruhe, gleichsam in einem sakralen Ton einherschreitend, der die durchaus naturnahe Szene ins Sinnbildliche erhebt, ohne es doch auszudrücken. Namentlich fühlt man diese grenzenlose Weite in Umbrien, dem großen, erhabenen, grünen Umbrien der sechsten Strophe. Es ist gleichnishaft, daß der Dichter hier wie in Il bove als Gipfelung seiner Attribute dieses hat: verde. Aehnlich wie San Francesco in seinen Laudes creaturarum das Wort «bello», «schön» verwendet als Gipfelung seiner Attribute, als das Unaussprechliche schlechthin. Bloß, daß bei Carducci mit dem Unaussprechlichen eine naturhafte Vorstellung verbunden ist. Tiere und Menschen sind hier mit

[17] Virg. Georg. II, 173. Auch hier handelt sich's um den Clitumnus, II, 146 ff.
[18] Poesie, p. 807.

derselben überlegenen Liebe gestaltet: Fast scheint es, als verweile der Dichter sogar mit größerer Liebe auf den jungen Stieren (i bei giovenchi, wieder aufgenommen!) als auf dem Säugling, der weniger beseelt erscheint. — Dies sind die großen Gestaltungen des Einklangs mit dem georgischen Lebensideal, so also, daß Carducci im Augenblick der Gestaltung es als erreicht empfunden hat. Aber schon in Alle fonti del Clitumno weist das, was darin an Sehnsucht nach Vergangenem ist, auf die Gestaltung des Ausschlusses vom Georgischen hin, so also, daß der Dichter es als Ideal darstellt, das für immer unerreichbar ist. Klassische und romantische Gestaltung des Georgischen könnte man carduccisch sagen.

Etwa aus der gleichen Zeit wie das Sonett Il bove stammt das Idillio maremmano; vielleicht ist es ein wenig älter. Und damit haben wir die erste Gestaltung des Georgischen als Unerreichtem. Es ist bezeichnenderweise eine Erinnerung.[19]

Co 'l raggio de l'april nuovo che inonda
Roseo la stanza tu sorridi ancora
Improvvisa al mio cuore, o Maria bionda;
E il cuor che t'obliò, dopo tant'ora
Di tumulti oziosi in te riposa,
O amor mio primo, o d'amor dolce aurora.

Quando a i freschi venti / Di su l'aride carte anelerà / L'anima stanca ... hatte Carducci gesagt in Agli amici della valle Tiberina (1867). Jetzt ist Wirklichkeit geworden, was er damals erst erahnte: Er ist müde, sein bisheriges Tun scheint ihm ein müßiges Eifern gewesen zu sein. Aus der Tragik des jetzigen Lebens aber flieht er im Geiste in seine Jugend, als könnte er jetzt noch sein Leben von dort auf ändern: Meglio era sposar te, bionda Maria! Und um diese bionda Maria, von ihr ausgehend, baut sich das ganze Gedicht auf. Ihr Leben ersteht vorerst einmal in seiner Naturnähe:[20]

... ... certo il natio
Borgo ti accoglie lieta madre e sposa;
Ché il fianco baldanzoso ed il restio
Seno a i freni del vel prommettean troppa
Gioia d'amplessi al marital desio.
Forti figli pendean da la tua poppa
Certo, ed or baldi un tuo sguardo cercando
Al mal domo caval saltano in groppa.

[19] Poesie, p. 664.
[20] Poesie, p. 664.

Trotz der etwas akademischen Wendung mit den freni del velo, dem Zaum des Schleiers, dem der Busen spottet und der gioia d'amplessi ist hier alles dinghaft, von einer gesunden Nacktheit. Der Dichter betont sogar ihre Naturhaftigkeit:

Com'eri bella, o giovinetta, quando
Tra l'ondeggiar de' lunghi solchi uscivi
Un tuo serto di fiori in man recando
Alta e ridente, e sotto i cigli vivi,
Di selvatico fuocco lampeggiante
Grande e profondo l'occhio azzurro aprivi!

Damit ist aber eigentlich die Eingebung erschöpft. Schon der Singularis pro plurali l'occhio azzurro mutet seltsam an. Er wird nun aber noch aufgenommen und in einen recht schwierigen Vergleich hineingezogen: Wie die Kornblume im Gold der Aehren, so ist dein Auge in deinem goldenen Haar.

Aehnlich hat der Dichter 1880 die Mutter gestaltet, in der Ode barbara La Madre.[21] Auch hier sind wir in der Toskana: Die Beschreibung hat als Gegenstand die Gruppe des Bildhauers Adriano Cecioni, auch eines Toskaners. Sie ist merkwürdigerweise wieder gestaffelt, diesmal nach verschiedenen Tageszeiten:

Lei certo *l'alba* che affretta rosea
al campo ancora grigio gli agricoli
mirava scalza co 'l pié ratto
passar tra i roridi odor' del fieno.
Curva su i biondi solchi i larghi omeri
udivan gli olmi bianchi di polvere
lei stornellante *su 'l meriggio*
sfidar le rauche cicale a i poggi.
E quando alzava da l'opra il turgido
petto e la bruna faccia ed i riccioli
fulvi, *i tuoi vespri*, o Toscana,
coloraro ignei le balde forme.

Diese Beschreibung ist hier noch viel mehr in die Natur versenkt, und diese ist viel vielseitiger und reicher dargestellt als im Idillio maremmano, wo sie erst eigentlich in dem fraglichen Vergleich auftritt. Die Elemente der Darstellung sind dieselben: Wir haben hier die «*balde* forme», dort den «fianco *baldanzoso*», hier «il *petto turgido*», dort «il *restio seno a i freni del vel*», wobei allerdings jene Ausdrücke noch wirklichkeitsnaher sind, selbst wo sie als Ausdrücke uns akademisch anmuten. Denn abge-

[21] Poesie, p. 906.

sehen von jener etwas allzu abgegrenzten Staffelung der Beschreibung ist das Gedicht La Madre von einer gewissen Zurückhaltung, die vielleicht allzusehr den Stempel des Gewollten trägt. Es ist objektiv, wie Il bove objektiv war. Aber die Objektivität ist dort durchdrungen vom Sinnbild. Hier ist sie eine intellektuelle, und das Sinnbild ist ausdrücklich genannt am Schluß:

Natura a i forti che per lei spregiano
le care a i vulghi larve di gloria
cosí di sante visïoni
conforta l'anime, o Adrïano.

Vielleicht ist das allzubewußte Vorbild der Gruppe Adriano Cecionis schuld an der etwas zerebralen Haltung der Ode.

Carducci hat selten mehr eine Frau so lebendig gestaltet wie die bionda Maria. Seine Frauen haben alle etwas Herkömmliches, Abgeschmacktes: Keine wird geschildert ohne den obligaten weißen oder schönen Schleier. Ein gutes Beispiel dafür ist Alla Stazione.[22] Eine Ausnahme machen die arbeitenden Töchter des Dichters in Sogno d'estate.[23] Und eine Ausnahme macht wohl auch, trotz des Schleiers, der dort eine ganz besondere Bedeutung hat, die Tochter Beatrice in dem Gedichte Colli toscani,[24] wie sie erschauernd dasteht vor ihrem künftigen Leben. Das sind die einzigen Frauen, die der Dichter als solche gesehen hat, nicht als Schemen. Die bionda Maria allerdings ist eigentlich nicht als Frau gestaltet, sondern als Weib, in ihrer Naturgebundenheit. Sie ist mehr Kreatur als Mensch. Ihr Auge glänzt di selvatico fuoco. Wie nun der Dichter aber das Leben dieser Frau, dieses problemlose, praktische, fruchtbare Leben neben sein Leben stellt, verzweifelt er:[25]

Oh come fredda indi la vita mia,
Come oscura e incresciosa è trapassata!
Meglio era sposar te, bionda Maria!

Und nun gestaltet er noch einmal die georgische Sehnsucht:

Meglio ir tracciando per la sconsolata
Boscaglia al piano il bufolo disperso,
Che salta fra la macchia e sosta e guata,
Che sudar dietro al piccioletto verso!

[22] Poesie, p. 877.
[23] Poesie, p. 909: Lauretta intanto empiea di gioia canora le stanze. / Bice china al telaio seguia cheta l'orma de l'ago.
[24] Poesie, p. 912.
[25] Poesie, p. 665.

Wieder gilt: die Vorstellung äußerst lebendig: die Gebärde des Tieres ist meisterlich in ihrer Wahrheit. Dann aber folgt wieder ein Sprung ins Nichts: Meglio oprando obliar, senza indagarlo, / Questo enorme mister de l'universo. Das *enorme mister de l'universo* bleibt eine Phrase, schon durch den maßlosen Ausdruck als solche gekennzeichnet. Sie wird uns an anderer Stelle noch interessieren. Der Gegensatz zwischen den beiden Leben liegt darin, daß das eine in lebendigem Verbundensein mit der Natur sich entwickelt hat, währenddem das andere durch das Denken eben dieser Natur entfremdet worden ist:

Or freddo, assiduo del pensiero il tarlo
Mi trafora il cervello, ond'io dolente
Misere cose scrivo e tristi parlo.

Noch deutlicher wird dieser Zustand in der folgenden Strophe ausgedrückt:

Guasti i muscoli e il cuor da la rea mente,
Corrose l'ossa dal malor civile,
Mi divincolo in van rabbiosamente.

Es ist im Grunde ein romantisches Zurück zur Natur, das den Dichter beseelt und das er immer wieder gestaltet hat. Wir haben es schon angetroffen in jener Prosa über die Toskana, in Ça ira:[26] Dort sind es die Rinder, deren Stimme er plötzlich wieder versteht und die ihn zurückrufen in die heimatliche Landschaft. Denn in weitaus den meisten Fällen denkt sich Carducci doch dieses sein georgisches Ideal in seiner Toskana verwirklicht. Erst nach 1885 wird er es jeder örtlichen Beziehung bar gestalten.

Den verwandten Gedanken eines Ideals der tätigen, handwerklichen Arbeit ohne besondere georgische Züge stellt Carducci dar in jener bekannten Beschreibung des Gardasees und seiner Wäscherinnen, die viel mehr Dichterisches enthält als etwa die künstliche Ode Sirmione.[27] Es ist eine der reichsten und der gemütvollsten und reinsten Schilderungen Carduccis. Nichts hat ihn unterwegs abgelenkt, trotz der Länge des Stücks. Alles ist von einer wundervollen Gegenständlichkeit, die selbst da nicht in allgemeine Formen übergeht, wo das Geschehen ganz in der Natur beschränkt bleibt: Ecco, e ad un tratto un raggio di sole fende la nuvolaglia che a grandi *cèrcini* bianchi *incapella* la montagna e distendesi a *bioccoli* lunghi come una *benda* giú per il cielo. Auch der Vogel, mit dem der Dichter eins werden möchte, ist klar gezeichnet: gra-

[26] Op. IV, 387.
[27] Op. IV, 430—33.

vacciuolo, pigro, stridulo in vita, duro, stopposo, insipido da morto. Oh uccellaccio fratello, cigno gentil, pigliati l'anima mia di scrittore italiano, e lasciami essere te. Ch'io non vegga e non oda piú nulla di politica e d'arte, e mi divaghi sotto il sole, e voli alla meglio, o anche alla peggio, come te. Diese echte Schlichtheit und Befreitheit von jeglichem falschen Pathos und von allen literarischen Ambitionen, diese Fülle des Gemütes hat Carducci nirgends in seinen Gedichten ähnlich zum Wort kommen lassen. Hier ist man von ihr so benommen, daß man selbst die Bemerkung, daß Angelo Sommaruga, sein Herausgeber, dann als Jäger ihn herunterschießen würde, um ihm noch die Geschichte der Metamorphosen zu verlangen, nicht als einen bloß spielhaften Scherz auffassen kann. Es zeichnet sich dahinter eine wirkliche Tragik ab, die wie nirgend anderswo menschlich erscheint.

Getragener und feierlicher, mit sakraler Haltung schließt das Idillio maremmano ab:[28]

O lunghe al vento susurranti file
De' pioppi! oh a le bell'ombre in su 'l sacrato
Ne i dí solenni rustico sedile,

Onde brune si mira il piano arato
E verdi quindi i colli e quindi il mare
Sparso di vele, e il campo santo è a lato!

Oh dolce tra gli eguali il novellare
Su 'l quïeto meriggio, e a le rigenti
Sere accogliersi intorno al focolare! ...

Gleichsam aus der Erinnerung an Bilder der Jugend heraus geschaut, fließt hier die Eingebung. Die Beschreibung geht nicht ins Einzelne, nicht ins Idyllische. Sie zeichnet in großen Strichen, fast karg, schmucklos. Und doch schließt sie in diese Landschaft eine ganze Welt. Es fehlt nicht das Gefühl der Gemeinschaft mit den Lebenden: Oh dolce tra gli eguali il novellare ... usf. Und es fehlt auch nicht das Sinnbild jener andern Gemeinschaft, der Friedhof. Die Landschaft ist Anfang und Ende. Sie läßt sich gleich dem Leben überblicken, als Ganzes, vom ländlichen Sitze aus, il rustico sedile, ne i dí solenni, in su 'l sacrato: jedoch so, daß der Blick sich mehr und mehr weitet: Erst ist's noch die Ebene zu Füßen, mit den Spuren der Arbeit, dann das Grün der geliebten Hügel, dann das weite Meer mit den Segeln, dann, als inhaltlich Weitestes und anschaulich Engstes, der Friedhof. Die Landschaft wird hier zum Letztlichen, Unbedingten, Schicksalhaften, zum Träger des Lebens und zu diesem

[28] Poesie, p. 666.

Leben selbst. Leben auf der Scholle heißt naturbejahender und schicksalbejahender leben als Grübeln und Sinnieren.

In den Achtzigerjahren finden wir das Ländliche häufig ohne hervortretende georgische Note. So haben wir es etwa als Dörfliches in der Faida di comune.[29]

Bacchia gli uomini le rame,
Le fanciulle fan corona,
E di canti la collina,
E di canti il pian risuona,
Mentre pregni d'abondanza
Ispumeggiano i frantoi
Scricchiolando ...

Noch mehr mit diesem Gepräge des Dörflichen in Era un giorno di festa ...:[30]

Era un giorno di festa e luglio ardea
Basso in un'afa di nuvole bianche:
Ne la chiesa lombarda il dí scendea
Per le bifore giallo in su le panche.
Da la porta arcuata, che i leoni
Millenni di granito ama carcar,
Il rumor de la piazza e le canzoni
E i muggiti veniano in fra gli altar.

Denken wir aber auch zurück an San Martino:[31] Das Gären der Kufen, der herbe Weingeruch, das Geräusch des Bratspießes, der pfeifende Jäger, die Vögel im Abendwind. Wir haben dieses Dörfliche auch schon angetroffen in Agli amici della valle Tiberina: Die Mühle, die rauscht, die Walke, die tönt. Dies Ländlich-Dörfliche geht mehr ins Landschaftliche über in Una sera di San Pietro.[32]

Brevi d'entro la macchia svariavano il piano ed i colli,
rasi a metà da la falce, in parte ancor mobili e biondi.
Via per i solchi grigi le stoppie fumavano accese:
or sí or no veniva su per le aure umide il canto
de' mietitori, lungo, lontano, piangevole, stanco:
grave l'afa stringeva l'aër, la marina, le piante.

Es geht mehr gegen das klassische Blasse und Farblose zu in verschiedenen, etwas literarischen Odi barbare. Es fängt an mit All'aurora.[33]

Primi nel piano faticoso di te s'allegrano i fiumi
tremuli luccicando tra 'l mormorar de' pioppi:

[29] Poesie, p. 704.
[30] Poesie, p. 674.
[31] Poesie, p. 624. Vgl. auch p. 69 dieser Arbeit.
[32] Poesie, p. 882. 1880.
[33] Poesie, p. 787. 1882.

Corre da i paschi baldo vèr' l'alte fluenti il polledro
sauro, dritto il chiomante capo, nitrendo a' venti:
vigile da i tuguri risponde la forza de i cani
e di gagliardi mugghi tutta la valle suona ...

Das beackerte Feld der letzten Verse des Idillio maremmano (il piano arato) wird hier abstrakt zur mühereichen Ebene (il piano faticoso), mit kühner Verwendung von faticoso. Der Fluß ist *le alte fluenti,* das Haupt (!) der Pferde ist bemähnt: *chiomante.* Die seltsame *forza de i cani* ist nicht etwa die Kraft der Hunde, sondern die Schar der Hunde, die Meute, wie Virgil sagt: odora canum *vis.* Und auf dem Umweg über Virgil ist der Ausdruck sicherlich entstanden. Dieser doch noch naturhafte Anfang wird dann erweitert mit Hilfe altitalischer Geschichte und Mythologie. Farblos und kaum mehr bestimmt ländlich ist die Landschaft in Roma (Oh talamo grande, solitudini de la Campagna!)[34] und in Da Desenzano, wo ein Motiv aus dem Idillio maremmano aufgenommen ist: Dolce tra i vini udir lontane istorie / d'atavi ...[35]

In all diesen Beispielen ist das Ländliche das Ergebnis eines Zurücktretens der großen georgischen Elemente. In den Achtzigerjahren werden diese noch einmal gestaltet als Historisches in Ça ira (1883) und in Comune rustico (1885), als Beziehungsloses in Canto di marzo (nach 1882, vor 1889). Und zwar wird das Geschichtliche und das Georgische immer so verbunden, daß das Geschichtliche aus dem Georgischen hervorgeht. So wird also die Sonettenreihe Ça ira eingeleitet durch ein Gedicht, in dem die ganze Revolution gleichsam aus der französischen Erde, aus dem Erdreich hervorzuwachsen scheint: Es ist ein großes Largo als Präludium, indem durch die Natur hier das Schicksalhafte dargestellt wird:[36]

Lieto su i colli di Borgogna splende
E in val di Marna a le vendemmie il sole:
Il riposato suol piccardo attende
L'aratro che l'inviti a nuova prole.

Ma il falcetto su l'uve iroso scende
Come una scure, e par che sangue cóle:
Nel rosso vespro l'arator protende
L'occhio vago a le terre inculte e sole,

Ed il pungolo vibra in su i mugghianti
Quasi che l'asta palleggiasse, e afferra
La stiva urlando: Avanti, Francia, avanti!

[34] Poesie, p. 808.
[35] Poesie, p. 831.
[36] Poesie, p. 725.

Stride l'aratro in solchi aspri: la terra
Fuma: l'aria oscurata è di montanti
Fantasimi che cercano la guerra.

So beginnt für Carducci als Dichter die französische Revolution. Sie wächst gleichsam aus der Erde heraus und wird dadurch zu einem Schicksalhaften. Die Natur wird selbst zur Handelnden: Die Erde erwartet den Pflug, der ihr neue Frucht entlocke. Und die Menschen werden gleichsam entpersönlicht: Das Winzermesser schlägt in die Reben, die scheinen zu bluten. Die Erde wird hier zur Handelnden und der Mensch zu einem Schemen. Der Pflügende selbst, der einzig hervortritt, horcht ganz auf sie: ihr gehorchend schreit er sein Avanti, Francia, avanti!, ihr, die wiederum als Naturhaftes, als Dunst, der aus den neugeackerten Furchen steigt, die Phantome gebiert, die zum Kriege drängen. Dieses erste ist sicher eines der bedeutsamsten Sonette aus der Reihe: klassisch in seiner Ausgeglichenheit und seinem Ebenmaß. Aber voller Wirklichkeit: Die Dinge und Vorstellungen haben ihren Namen: falcetto, pungolo, stiva, palleggiare usf.

In eine ganz andere Umgebung hinein gestellt erscheint das georgische Geschehen in Comune rustico.[37] Während es dort gleichsam die unmittelbare Ausdrucksform eines Naturhaft-schicksalhaften war, ist es hier wieder rein als solches dargestellt: Das georgische Leben als ausgeglichenes Leben, als nicht von Gedanken angefressenes Leben, als Leben im Schoß einer gesunden Gemeinschaft und fester Normen und Gebräuche, als begrenztes Leben, in einem geschichtlichen Zeitabschnitt geschaut. Nicht Zeitpunkt: Denn in einem solchen Falle ist das carduccische Zeitbewußtsein bloß ein epochehaftes. Und dazu wächst es heraus aus einer Erinnerung, aus der wirklichen gegenwärtigen Natur, ähnlich dem Eingang von Alle fonti del Clitumno: Ancor dal monte ... Hier sagt der Dichter, wieder einmal seine Naturbeschreibung in zwei Möglichkeiten staffelnd:

O che tra faggi e abeti erma su i campi
Smeraldini la fredda ombra si stampi
Al sole del mattin puro e leggero,
O che foscheggi immobile nel giorno
Morente su le sparse ville intorno
A la chiesa che prega o al cimitero

Che tace, o noci de la Carnia, addio!
Erra tra i vostri rami il pensier mio
Sognando l'ombre d'un tempo che fu.
Non paure di morti ed in congreghe
Diavoli goffi con bizzarre streghe,
Ma del comun la rustica virtú

[37] Poesie, p. 699.

Accampata a l'opaca ampia frescura
Veggo ne la stagion de la pastura.
Dopo la messa il giorno de la festa.
Il consol dice, e poste ha pria le mani
Sopra i santi segnacoli cristiani:
— Ecco, io parto fra voi quella foresta

D'abeti e pini ove al confin nereggia.
E voi trarrete la mugghiante greggia
E la belante a quelle cime là.
E voi, se l'unno o se lo slavo invade,
Eccovi, o figli, l'aste, ecco le spade,
Morrete per la nostra libertà.

Un fremito d'orgoglio empieva i petti,
Ergea le bionde teste; e de gli eletti
In su le fronti il sol grande feriva.
Ma le donne piangenti sotto i veli
Invocavan la madre alma de' cieli.
Con la man tesa il console seguiva:

— Questo, al nome di Cristo e di Maria,
Ordino e voglio che nel popol sia. —
A man levata il popol dicea, Sí.
E le rosse giovenche di su 'l prato
Vedean passare il piccolo senato,
Brillando su gli abeti il mezzodí.

In dem Gedicht Da Desenzano sagen die Toten des Altertums: Ihr Menschen der Jetztzeit, euch zeichnet sich die Sorge in die Stirn, euch verdunstet in der engen Brust das Herz. Wir aber, noi ne la vita esercitammo il muscolo, wir haben die Muskeln gebraucht, das hat uns groß gemacht.[38] Hier erscheint eben dieses Ideal des nicht den Nerven, wohl aber den Muskeln anvertrauten Lebens in den Comunen des italienischen Mittelalters geschaut. Carducci hat seine Abneigung gegen alles, was Mittelalter hieß, und zugleich auch seine Abneigung gegen das Christentum noch einmal auf die Wage gelegt. In Alle fonti del Clitumno geht er noch verachtend daran vorbei: Von Christus spricht er als vom roten Galiläer, der dem stolzen Rom hingeworfen habe *una sua croce*, und der eine Wüste geschaffen hat, wo früher fruchtbare Ländereien waren: et il deserto disse / regno di dio. Hier scheidet er: er scheidet zwischen dem, was ihm auch jetzt noch lebensverneinend scheint und dem, was ihm lebensbejahend erscheint. Lebensverneinend heißt dabei naturverneinend, naturwidrig, lebensbejahend heißt naturbejahend, naturnah. Gleich wie er es ja schon in den letzten Versen von Alle fonti del Clitumno geprägt hat. Das Christentum ist hier nicht bloß Staffage. Es ist der äußerliche

[38] Poesie, p. 833.

Ausdruck jener die Gemeinschaft zusammenhaltenden und begründenden Kräfte, von denen schon die Rede war. Andererseits muß man sich hüten vor dem voreiligen Schluß, als bedeute das Christentum und seine Darstellung hier ein Credo des Dichters: es ist übrigens nicht anders dargestellt als in klassischen Gedichten die heidnischen Mythen und Riten. Es besteht also in Carducci höchstens die Vorstellung, daß irgendein Glaube notwendig ist zur Bildung einer solchen Gemeinschaft: Das Gemeinschaftsgefühl, wenn man von einem solchen reden darf, d. h. dieses Einverstandensein miteinander, das durch jenes Sí ausgedrückt wird, ist aber zutiefst für den Dichter nichts anderes als ein Einverstandensein mit der Natur, verstanden als unsere eigene religiöse Bestimmung, oder als unser Schicksal. In dieser Natur klingt das Gedicht aus: die roten Kühe auf der grünen Matte schauen zu, wie der kleine Senat vorbeischreitet, auch sie sind einbezogen in das Geschehen, und über allem glänzt der Mittag gleichsam als Sinnbild der Vollendung, als Gleichnis des Unbedingten.

Dieses Verbundensein von Menschen, Tieren, Pflanzen im Naturhaften und als Naturhaftes ist aber am vollendetsten dargestellt in dem Meisterwerke Giosuè Carduccis, in der Ode barbara Canto di marzo:[39]

Quale una incinta, su cui scende languida
languida l'ombra del sopore e l'occupa,
disciolta giace e palpita su 'l talamo,
sospiri al labbro e rotti accenti vengono
e súbiti rossor la faccia corrono,

tale è la terra: l'ombra de le nuvole
passa a sprazzi su 'l verde tra il sol pallido:
umido vento scuote i pèschi e i mandorli
bianco e rosso fioriti, ed i fior cadono:
spira da i pori de le glebe un cantico.

— O salïenti da' marini pascoli
vacche del cielo, grige e bianche nuvole,
versate il latte da le mamme tumide
al piano e al colle che sorride e verzica,
a la selva che mette i primi palpiti. —

Cosí cantano i fior che si risvegliano:
cosí cantano i germi che si muovono
e le radici che bramose stendonsi:
cosí da l'ossa de i sepolti cantano
i germi de la vita e de gli spiriti.

[39] Poesie, p. 899.

Ecco l'acqua che scroscia e il tuon che brontola:
porge il capo il vitel da la stalla umida,
la gallina scotendo l'ali strepita,
profondo nel verzier sospira il cúculo
ed i bambini sopra l'aia saltano.

Chinatevi al lavoro, o validi omeri;
schiudetevi a gli amori, o cuori giovani;
impennatevi a i sogni, ali de l'anime;
irrompete a la guerra, o desii torbidi:
ciò che fu torna e tornerà ne i secoli.

Der eingehende Vergleich, der so reichlich ausgesponnen ist und schon vom dritten Vers weg den logischen Satzbau überwuchert, hat in seiner Form fast noch etwas von jenem Akademischen und Mittelbaren, das wir oft in den besten Gedichten Carduccis antreffen. Es liegt aber diesmal nicht im Zwang der Parola sdrucciola. Kein Verso sdrucciolo verrät hier eine Anstrengung. Talamo ist nicht gleich letto oder gar divano oder Ähnliches, es hat hier seinen Platz in seiner ganz spezifischen Bedeutung. Languido in aktivem Sinn (facendo languire) ist für Carducci auch nicht ungewöhnlich. In Avanti! Avanti! hat er gesagt: Mentre tormenta languido sirocco gli assetati / Caprifichi . . .[40] Es liegt wesentlich in einem Schatten der Umständlichkeit, mit der der Vergleich angezettelt ist. Ihrem Gehalte nach aber ist diese so notwendig wie alle andern Strophen. Sie hebt das Naturgeschehen, das im Mittelpunkt des Gedichtes steht, ins Menschliche empor. Aber nicht ins Menschlich-Geistige, sondern ins Menschlich-Naturhafte. Die Schwangere handelt nicht, sie leidet. Es wird wohl etwas Sinnvolles in ihr. Aber nicht sie ist es, die diesen Sinn gibt noch will im Augenblick. Erst das Schicksal, die Natur will diesen Sinn. Die Erde ist in Erwartung: Aber hier ist nun der Vergleich nicht pedantisch durchgeführt: Wohl streichen die Schatten der Wolkenfetzen über das Grün, wie die plötzlichen Röten über das Gesicht des Weibes, ohne daß aber im Einzelnen auf das Vergleichhafte hingewiesen wäre. Und das Folgende ist ganz nur Beschreibung der Natur: Weiße und rote Blüten regnen auf die Erde von den Pfirsich- und Mandelbäumen. Das Tertium Comparationis ist vielleicht nicht einmal dieses Darüberwegstreichen, dort der Röte über das Gesicht, hier des Schattens über das Land, sondern ganz einfach die Erwartung. Die Erde erwartet den Segen des Regens. Aus ihren Poren (Vergleich mit dem Menschen) steigt ein Sehnen auf: Das Menschliche, Tierische, Pflanzliche wird hier

[40] Poesie, p. 449.

alles zu einem, ohne Unterschied. Die Erde hat Poren, die Wolken sind Kühen verglichen, die ihre Milch aus vollen Eutern über die Länder ergießen. Alles lebt: Ebene und Hügel lächeln und grünen, der Wald schlägt aus, die Blumen erwachen, die Knospen regen sich, die Wurzeln recken sich sehnsuchtsvoll: Das Naturhafte, Pflanzliche wird zum Menschlichen, und das Menschliche wird zum Naturhaften: aus den Gebeinen der Toten entsteigen die Keime des Lebens. Ganz gleich in der nächsten Strophe, bloß daß hier das Naturhafte im Tierischen dargestellt ist. Der Regen ist gekommen, gleichsam als Befruchtung, als Befreiung tausendfachen Lebens. Und hier entwirft der Dichter in kurzen Zügen eine ländlich-georgische Szene von so viel Gemüt, wie wir es bisher nur etwa in Prosa angetroffen haben. Das Kälblein schaut aus dem feuchten Stall, das Huhn schüttelt die Flügel vorm Regen und lärmt, zetert, der Kuckuck seufzt, und die Kinder springen über die Tenne. Wiederum sind die Menschen miteinbezogen, doch nicht verschieden von allen Kreaturen. Und aus diesem Naturgeschehen hinaus schwingt sich der Schlußchor, wo sich das Georgische über alle Bezüge hinaus ins Unbedingte erhebt. Es hat hier keine ausschließlich georgischen Züge mehr: Es wird zur Bejahung des tätigen Lebens überhaupt als dessen, was uns in den großen ewigen Fluß des Geschehens schlechthin hineinstellt, in dem wir ein Glied eines unendlichen Kreislaufes sind: Ciò che fu torna e tornerà ne i secoli. Hier hat sich Carducci zu einem allumfassenden Menschheitsgefühl erhoben, wie wir es in dieser Reinheit nirgends mehr finden in seiner ganzen Dichtung. Er ist in diesem Augenblick der Dichter der Menschheit. Hier tritt wieder stark in den Vordergrund jenes Motiv der Gemeinschaft, doch sind diesmal alle Menschen mit hineingerissen. Hier ist die chorische Form zutiefst berechtigt. Hier scheint das Ländliche und Georgische in seiner vollkommensten Form: vollständiges Verwischen der Unterschiede zwischen Natur und Kreatur, zwischen Pflanzen und Lebewesen, zwischen Mensch und Tier. Aber auch vollständiges Aufgehen des Dichters in der georgischen Schau, vollständiges Teilhaftigwerden seines Ideals auf dem Wege der Phantasie. Andererseits aber ist dies Meisterwerk Carduccis nicht nur Gestaltung dieses Ideals und wir werden bei anderer Gelegenheit noch darauf zurückkommen müssen.

Der Canto di marzo ist vielleicht die letzte vollendete Gestaltung der carduccischen Ideale der Reifezeit. Nach 1887, dem Zeitpunkt der Veröffentlichung der Rime Nuove, und nach 1889, dem der Veröffentlichung des letzten Bändchens der Odi barbare, wird seine Dichtung

gleichsam wieder zum Spiel. Die großen Probleme der eigenen Seele sind gestaltet. Er fühlt keinen dichterischen Trieb mehr in sich. Und er verhehlt es auch nicht, sich selbst und den Freunden gegenüber.[42] Er begnügt sich mit der Anschauung des Schönen. Sei dieses Schöne nun die Natur selbst, sei es die Dichtung der Großen, zu der er mehr und mehr zurückkehrt: Homer, Virgil, Horaz, Dante, Petrarca, die großen Klassiker. An den Ufern des Lys verzichtet er auf sein eigenes Dichten und kehrt zum bloßen Wiedersagen der Verse des Petrarca zurück: Pur di tanto maggior vena s'effonde. Das waren die Augenblicke der tiefsten Einsicht. In andern hat er weitergedichtet. Eigentlich georgische Momente haben wir in dieser Zeit keine mehr. Etwa einmal nimmt das Landschaftliche ländliche Formen an wie in In una villa, in L'ostessa di Gaby, oder in Sant'Abbondio. Das Georgische ist, wie die Toskana auch, das große Motiv seiner Reifezeit. Verhältnismäßig früh hat es wirklich künstlerische Gestalt bekommen. Seit Anfang der Siebzigerjahre wird es eine künstlerische Wirklichkeit in seiner doppelten Form als unerreichbares und als erreichtes Ideal.[43] Und in den Achzigerjahren hat es die Meisterwerke angeregt, die uns jetzt begegnet sind. Das Georgische ist bei Carducci nicht, wie man meinen könnte, aus dem Ländlichen hervorgegangen. Das Ländliche erscheint im Gegenteil hier als eine späte Verblassung und Verflachung des Georgischen. Dieses nimmt seinen Ursprung eigentlich aus der Literatur, aus Horaz und namentlich Virgil, dessen Vorbild Carducci nie verhehlt. Es stellt sich darin in einen gewissen Gegensatz zum Motiv der Toskana, das ganz aus dem Erlebnis heraus wird, wobei es sich allerdings erst den Weg bahnen muß durch die Literatur, d. h. durch jenen Wust von fertigen Formen, die im Dichter vorherrschend waren, und ohne die er kein Gedicht gestaltete. Georgisches Ideal heißt ja für Carducci, solange er es gestaltet, Leben als Landmann in der toskanischen Heimat. Bloß in Comune rustico und in Canto di marzo wächst es über jede örtliche Bedingtheit hinaus. In Comune rustico ist es in der Vergangenheit geschaut, in der Geschichte als bloßem Epochebewußtsein, im Canto di marzo wird es selbst zur

[42] Non mi viene spirito nessuno di poesia, tanto grande e bello è ciò che mi circonda: mi contento di contemplare. Lettere I, 274. Vgl. p. 28 ff. dieser Arbeit.

[43] Dabei sind die Gestaltungen des Georgischen als unerreichtes Ideal durchwegs Erinnerungen, die des Georgischen als erreichtes Ideal aber nicht. Man vergleiche bloß: Davanti San Guido, Idillio maremmano — Il bove, Canto di marzo.

Geschichte, d. h. zum Geschehen schlechthin. Die Verknüpftheit der beiden Motive des Georgischen und der Toskana möge auch ihr gleichzeitiges Außerbetrachtfallen begründen.

Wenn die Toskana für Carducci die hauptsächlichste landschaftliche Festlegung des Naturgefühls ist, so ist das Georgische dessen hauptsächlichste inhaltliche Festlegung. Wenn wir nun einmal diese Festlegungen als Vorstellungsbereiche anschauen, so werden wir sehen, daß sie sich auch hier gegenseitig durchdringen. Streng genommen würde der Bereich der Toskana lediglich sich beschränken auf die Vorstellung der toskanischen Hügel und der Maremme, nebenbei des Meeres, nebst den Vorstellungen, die sich um die Familie des Dichters gruppen. Dazu kämen noch einige wenige örtliche Bestimmungen: die Torre di Donoratico, Populonia, Roselle, Bolgheri, San Guido, der Monte Argentaro usw. Da das Georgische aber so eng mit dem Toskanischen verbunden ist, schwingt jener Vorstellungskreis in diesem stets mit. Auch im Georgischen gruppen sich die Vorstellungen um gewisse Anschauungsmittelpunkte, ohne dabei zu scheiden zwischen Kreatur und Natur, Mensch und Tier. Diese Anschauungskerne sind etwa menschliche Gestalten: Das Weib als Mutter und damit verbunden die Begriffe der Söhne, des Säuglings, des Hauses, des Unterdertürsitzens und Singens, des Herdes. Der Mann als Pflügender und damit die Vorstellungen der Ackererde, der Schollen, der Furchen die rauchen, des Brachfeldes, der Flur. Oder der Mann als Erntender und besser die Ernte überhaupt, als Weinlese und Olivenschlag und damit verbunden notwendigerweise der Gesang. Oder noch der Mann als Jäger von Vögeln und damit die des Feldes oder des Bergtals, und die des Hundes: Vögel selbst kennt er wenige. Er braucht fast immer den Sammelbegriff; einmal nennt er den Kuckuck, einmal die Eule, dann die Sperlinge und die Schwalben und Amseln, nebst den Falken. Auch von den übrigen kleinen Tieren kennt er verhältnismäßig wenige: Eidechsen, Schmetterlinge (immer als Sammelbegriff), Ameisen, Bienen, Schlangen, Frösche, Grillen und wenige andere. Wesentlich ist dann wieder als Anschauungsmittelpunkt das Rind (Kuh, Ochs, Stierlein) und damit die Großherde und der Hirte und das grüne Feld. Daneben das Pferd oder das Fohlen, vorzüglich in der Maremme geschaut, feurig, edel, neben dem beharrlichen Esel. Unter dem Vieh kommt auch noch die Schafherde in Betracht. Auch um den Begriff des Dorfes gruppen sich Vorstellungen: Mühle, Walke, Weingeruch, Kufen, Kupferkessel, schließlich auch der Jäger, in diesem Zusammenhang. Bäume kennt

Carducci verhältnismäßig viele: Pinien, Zypressen, Eschen, Tannen, Buchen, Nuß-, Pfirsich-, Mandelbäume, Granatapfelbäume, Oliven, Reben, schließlich den Wald und den Buschwald vor allem. Immerhin müssen wir sagen, daß wir einen verhältnismäßig beschränkten Umkreis von Vorstellungen haben, ohne damit natürlich — um es gleich zu betonen — ein ästhetisches Urteil verbinden zu wollen. Auch soll und will ja unsere Aufzählung nicht im geringsten etwa vollständig sein, vielmehr sollte sie noch viel bestimmter sich beschränken auf das Wesentliche, darauf, jene Grundanschauungen herauszuarbeiten, die für Carducci von sinnbildlicher Bedeutsamkeit sind: Das Weib als Mutter, der Ackernde, die Ernte, das Rind und die Herde, und für das Ländlich-Dörfliche die Verarbeitung der Erträgnisse (Wein, Oel), den Jäger, das Erzählen in der Gemeinschaft der Gleichen, der Friedhof. Denn aus dieser Beschränkung und aus dieser Kargheit des Dichters ergibt sich ein stark geschlossenes Bild seiner Verwurzeltheit mit seiner Erde, so daß es nicht von ungefähr ist, wenn er in Traversando la maremma pisana sagt:[44]

Dolce paese onde portai conforme
L'abito fiero e lo sdegnoso canto
Ov' odio e amor mai non s'addorme,
Pur ti riveggo, e il cuor mi balza intanto.

Wenn aber das Toskanische die hauptsächlichste landschaftliche Festlegung des Naturgefühls ist, die Georgik die hauptsächlichste wesenhafte Festlegung, so gilt es nun noch als dritte und letzte Festlegung zu bestimmen eine mythische.

[44] Poesie, p. 577.

III. Kapitel:

Die Natur als Eros.

Ein drittes Motiv erscheint in der carduccischen Dichtung lebendig gestaltet, so lebendig, daß es vielen als typisch erschienen ist. Denn ebensooft wie man den Dichter als den gesehen hat, der den Inno a Satana, die Poesí al diavel, geschrieben habe, ebensooft hat man ihn als den Dichter des Canto dell'amore verherrlicht, jener 1877 verfaßten, schwungvollen, etwas emphatischen Dichtung, deren zweite, weniger gelungene aber berühmtere Hälfte gipfelt im lange vorbereiteten Crescendo in den Versen:[1]

Salute, o genti umane affaticate!
Tutto trapassa e nulla può morir.
Noi troppo odiammo e sofferimo. Amate.
Il mondo è bello e santo è l'avvenir.

Und dieses Motiv ist deshalb von hoher Wichtigkeit, weil der Dichter, mächtig mitschwingend, die eigene Leidenschaftsgebundenheit im Dichten auch menschlich überwindet. So ist es nicht von ungefähr, wenn hier das Motiv der als Eros erlebten Natur verbunden erscheint dem Spannungsverhältnis in Carducci zwischen Haß und Liebe schlechthin. Haß und Liebe nicht zu den Frauen etwa, sondern zur Menschheit im allgemeinen.

Carducci hat bei seinem ungestümen, kantigen Charakter von jeher Schwierigkeiten gehabt, sich mit den Menschen einzulassen. Er meint, das Sich-ihnen-angleichen, das Dienen nicht auf sich nehmen zu können. So schlägt er das Anerbieten seines väterlichen Freundes, Pietro Thouar, aus, der ihm eine Hauslehrerstelle verschaffen will, weil er glaubt, daß er es nicht lange in einer Familie aushalten würde. Con quel carattere assai rude che Dio mi ha voluto dare sarebbe difficile che io incontrassi con una famiglia.[2] Das war im Jahre 1856. Allmählich aber wurde daraus ein wirklicher Menschenhaß. Dreizehn Jahre später schreibt er seinem Freunde Chiarini in einem langen Brief: Io sono condannato a macerarmi ormai fra questi studi quel che mi resta di vigore; e non sarebbe poco, se non si inasprisse continuamente nella solitudine e nel disprezzo della grandissima parte degli uomini, che mi è fatalmente e necessariamente e logicamente persuaso dal conoscerli tanto vili e ridicoli. — Mi sveglio; e

[1] Poesie, p. 499.
[2] Lettere I, 35/36.

il primo senso con cui la natura risposata mi annunzia il suo ben essere è una voglia feroce di contendere, voglia che nell'ordine fisico è precisamente l'istinto di sbranare.[3] Und noch einmal vierzehn Jahre später, im Jahre 1883, prägt er Aehnliches in der Streit- und Verteidigungsschrift Ça ira:[4] Tutte le mattine mi sveglio con una maledetta voglia di fare ai pugni ..., und er nennt dies *questa parte ferina della mia natura*, den tierischen Teil seines Wesens. Ein andermal redet er von einer natürlichen Neigung zum Widerstreiten.[5] Manchmal aber kommt es zu Ausbrüchen: sei es etwa das gesamte fünfte Buch der Juvenilia, seien es Hiebe in Prosa,[6] sei es schließlich jenes Austoben seines cholerischen Temperamentes, das sich aus gewissen Briefen erraten läßt,[7] und das er als eine Krankheit bezeichnet.

Freilich nicht immer ist dieses Temperament durch das Erlebnis der Eros-Natur hindurchgegangen, bis es, sich läuternd, Gestalt fand. Es ist, wenn auch wohl ein einziges Mal nur, als solches gestaltet worden in dem Sonett Martino Lutero,[8] wo sich der Dichter in den Kämpen Luther hineindenkend, klagt: Pregar non posso, senza maledire. Und die Darstellung der Natur als Eros ist nicht notwendigerweise immer und ausdrücklich mit einer solchen Läuterung verbunden. Die bejahende Stimmung in Carducci ist manchmal einfach Gnade des Augenblicks, wie wenn er in der Prosa Ça ira schreibt, mit einer Anwandlung, die dem Ausgang des Canto dell'amore sehr nahe steht[9]: Io, onorevole Bonghi e onorevole M. T., cosí digiuno come sono, mi sorprendo a cantare di tutta lena

Ah ça ira, ça ira, ça ira:

e mi viene una matta voglia, in su questo mezzogiorno di luglio, in mezzo a questi libri di crusca che mi guardano stupidi con tanto d'occhi rossi e neri e gialli spalancati come quelli dei granchi dalle costole della legature,

---

[3] Lettere I, 127.
[4] Op. IV, 407.
[5] Op. IV, 54. 1871.
[6] So sagt er von Madame de Staël: Quanto piccina e ridicola e sciocca e laida quella brutta e imbellettata pedantessa, und von Zendrini: codesto agnellettucciaccio che puzza di castrato. (Lett. I, 78, 166). Die Schweizer kommen nicht besser weg (Lett. I, 327).
[7] Quando m'entra (io non so come: deve essere una malattia), quando m'entra quella tetraggine addosso, non ci veggo piú, veggo tutto buio, tutto mi dà noia, ... (Lett. II, 48/49).
[8] Poesie, p. 574.
[9] Op. IV, 451/52.

di ballare la carmagnola, e di abbracciare almeno in ispirito anche voi, onorevoli Bonghi e M. T., e tirarvi per forza a tondo a cantare anche voi

Ah ça ira, ça ira, ça ira,
La liberté triomphera ...

Die Vorstellung daß das Leben schlechthin Liebe sei, trifft sich schon früh bei Carducci, lange bevor sie sich als Mythos aus der literarischen Nachahmung heraus entwickeln sollte. Wir besitzen einen kostbaren Brief Carduccis an seinen Freund Ferdinando Travaglini, der gleich wie jene Jugenderinnerung aus Stazzema, ebenfalls 1853, ebenfalls in Celle verfaßt worden ist, und in dem schon ein Canto dell'amore in nuce steckt[10]. Io campo, perché la materia giovine è forza che vegeti ... Carducci crede in un Dio, in un'anima immortale e nella Virtú. E di piú: (e che importa se i disinganni tutto dí gli si affollano d'intorno a gridargli «no»?) Carducci crede anche nell'amore, e lo brama e lo cerca, e quando ha trovato il verace amore, se lo tiene stretto al core come la prima ed ultima arra di vita e d'immortalità. No: l'anima mia non muore mai, la eternità sola è un deserto: dunque ... dunque amiamo: e quando gli uomini vivi mi manchino, amiamo i morti; e se muore anco l'amore dei morti, amiamo l'idea divina della Virtú; e se anche questa muore nell'anima illividita e marcia, amiamo il disprezzo di tutto e rimaniamo attaccati alla vita con questa suprema rabbia d'amore. Ma per ora, fährt er dann weiter, amo ancora, e molto i vivi, e te, o carissimo mio, molto, ma molto assai. Und diesen Weg hat Carducci, wenn auch sprunghaft, getan: Er hat sich von den Lebenden enttäuscht zu den Toten geflüchtet, dann zum Ideal (Tu solo, o idëal, sei vero, Ode an Mazzini), und der *tedio*, der Ueberdruß gewisser Gedichte ist nur zu verstehen als eben jene *suprema rabbia d'amore*. Vorläufig war aber diese jugendliche Einsicht noch weit davon entfernt, Gestalt zu werden.

In der Dichtung bilden sich aus den herkömmlichen Hochzeitsliedern und den ihnen verwandten Frühlingsliedern mählich die Elemente heraus, die zum Canto dell'amore und zu den Canti dell'amore im erweiterten Sinne führen werden. Es sind naturhafte Elemente. Sie sind teilweise aber nicht mit einer Anschauung verbunden, oft mit dem alten Amor der klassischen Mythologie, wie etwa im Canto die primavera von 1852[11]:

[10] Lettere I, 1/2.
[11] Poesie, p. 41.

Primavera beata
Su le pianure italiche
Sorride. Ogni creata
Cosa in vista rallegrasi:
Scherza con l'aura e il fiore
E vola nel sereno etere Amore ...

Und etwa ein Dutzend Strophen weiter noch einmal:

Già voluttade l'aere
Empie di rosei lampi:
Sentono i campi Venere,
Amor nacque nei campi:
Effuso dal terreno
Lui raccolse la dea nel latteo seno.

Noch blasser ist der Ausdruck in dem Sonett Deh, chi mi torna a voi ...[12]. Da sagt er von der Toskana:

L'erbe il ciel l'onde ivi d'amor son piene,
E ne l'aure odorate amor sospira.

Immer deutlicher aber wird der Gedanke der Hochzeit in die Natur hineingetragen: Tutta nozze / Ne gli amori del sole ardea la terra, wird später der Dichter sagen in dem Gedicht Rimembranze di scuola[13]: Der Himmel ist bei dieser ewigen Vermählung das männliche Element, die Erde ist das Weib. Dabei ist der Himmel durchwegs als Naturhaftes gedacht: sei es nun als Regen, der befruchtend oder die Frucht nährend herniedersteigt, in den Schoß der Erde, sei es die Sonne, wie in dem zitierten Verse aus den Rimembranze di scuola. Der Gedanke der Hochzeit wird so zur Anschauung. Die Vorstellung des Regens treffen wir schon in eben jenem oben angeführten Canto die primavera[14]:

Allor che da le pendule
Nubi la maritale
Pioggia a la terra cupida
Discende in grembo, ed ale
Nel vasto corpo i vasti
Feti che tu, Ciel genitor, creasti.

Wir finden sie wieder in dem Gedicht Le nozze[15]:

Ne la stagion che il ciel co' le feconde
Piogge nel grembo de la madre antica
Scende e l'eterna amica

[12] Poesie, p. 25.
[13] Poesie, p. 657. 1872.
[14] Poesie, p. 46.
[15] Poesie, p. 300.

Co' vegetanti palpiti risponde,
E gemiti e sospiri e arcani accenti
Volan su' molli venti
E la festa e il clamor de gl' imenei
Nel canto è de gli augei; ...

Hier erinnert uns der Vers «e gemiti e sospiri e arcani accenti» an die letzte Gestaltung dieser Vorstellung im Canto di marzo, in dessen erster Strophe der Vers stand: sospiri al labbro e rotti accenti vengono, und wo auch der Regen als Fruchtbarkeit in den Schoß der Erde sinkt, wo dieses Geschehen sogar eigentlich im Mittelpunkt des Gedichtes steht. Auch die «palpiti» finden wir dort wieder, sogar den Wind. Die Vorstellung der Sonne aber als des großen Liebenden haben wir außer in den Rimembranze di scuola noch in Sole e amore (vor 1873) und dann namentlich in spätern Gedichten: Fuori alla Certosa di Bologna, Sogno d'estate und andere zahlreiche. Dazu kommt noch eine weitere Vorstellung mehr allgemeinen Gepräges, die des ewigen Strömens zwischen Himmel und Erde, als Ausdruck jener Liebe. Sie taucht schon auf in dem Sonett O cara al mio pensier terra gentile ...[16]:

Tu ridi allegra al ciel che di simíle
Gioia t'arride e al tuo favor s'inchina; ...

Hier ist es noch ein Lächeln zwischen der toskanischen Erde und dem Himmel. Aehnlich in Per nozze in primavera[17]: E sona d'imenei la selva antica / E su la terra il ciel folgora amore ... Im Canto dell'amore aber wird es heißen[18]:

Sento per ogni vena irmi il sospiro
Che fra la terra e il ciel sale e discende.

Und in Davanti San Guido[19]:

Ti canteremo noi cipressi i cori
Che vanno eterni fra la terra e il cielo.

Und im Canto di marzo ist es die Erde selbst, die aus den Poren der Ackerschollen von den Wolken singend den Regen erfleht.

Im Canto dell'amore[20] finden wir diese Liebe zwischen Himmel und Erde wieder mit den meisten ihrer uns bekannten, hervorragenden Formen und Versinnbildlichungen. Bloß erscheint sie hier in größere Zusammenhänge gerückt. Nach der schweren, geschichtlichen Einleitung, in der

[16] Poesie, p. 31. 1857.
[17] Poesie, p. 296.
[18] Poesie, p. 497.
[19] Poesie, p. 678.
[20] Poesie, p. 495. 1877.

von Hall die Rede ist und Lorenzo zu seiner plötzlich die Natur die Szene:

... Ove l'altera
Mole ingombrava di vasta ombra il suol
Or ride amore e ride primavera,
Giocan le donne ed i fanciulli al sol.
E il sol nel radiante azzurro immenso
Fin de gli Abruzzi al biancheggiar lontano
Bologna, e non finito d'amor pel tempo,
Ride a' monti de l'Umbria e al verde piano.

Wir finden hier wieder die ganz romantische Liebe, die Jacht in der Landschaft, und der Frühling, dann die Sonne als Liebender der grünen Natur hat eine hier eine gewisse Steigerung, eine gewisse Wärme, die im Folgenden noch gesteigert erscheint:

Nel roseo lume placidi sorgenti
I monti si rincorrono fra loro,
Sin che sfumano in dolci ondeggiamenti
Entro vapori die viola e d'oro

Wir Dichtungen eine Stimme, in der ein symbolisches Bild seine symbolische Bedeutung wird. Der Dichter wird nun immer mehr einbezogen in die Natur:

Io non so che si sia, ma di zaffiro
Sento ch'ogni pensiero oggi mi splende,
Sento per ogni vena irmi il sospiro
Che fra la terra e il ciel sale e discende.
Ogni aspetto novel con una scossa
D'antico affetto mi saluta il core,
E la mia lingua per sé stessa mossa
Dice a la terra e al cielo, Amore, Amore.

Der Dichter ist selbst zur Natur geworden, er ist gleichsam nicht mehr sich selbst. Die Zunge bewegt sich ihm von selbst. Er ist ganz geworden zur Stimme, die zwischen Erde und Himmel hin und herstimmt. Aber auch die Natur ist gewachsen. Sie ist nicht mehr jene bestimmte Berge und jenes bestimmte Land als solche, sondern sie ist zur Natur schlechthin geworden, zur grenzenlosen Natur, zum All:

Son io che il cielo abbraccio, o da l'interno
Mi riassorbe l'universo in sé? ...
Ah, la gola rota del poema eterno
Quel ch'io sento e penso vero or è.

Es hat wieder gefühlt. Es war wieder eine Note des ewigen Liedes, war es da gepaart, ein Erlebnis des Unbedingten. Da endet eigentlich das Gedicht. Hingegeben ist jene. Gesegnet dürfen wir sagen, dass diese schöne Stimme in die Stropfe

Salute, o genti umane affaticate!
Tutto trapassa e nulla può morir.
Noi troppo odiammo e sofferimmo. Amate.
Il mondo è bello e santo è l'avvenir. —

Der Mensch wird hier ganz in das Naturgeschehen einbezogen: Er begreift mit der Natur, daß Leben Lieben ist, Bejahen, Mitgehen, nicht Widerstreben, sich letztlich Einordnen in das Geschehen überhaupt. Aber er bezieht den Menschen noch in einem weitern Sinne ein in das Naturgeschehen. Auch er vergeht nur, er stirbt nicht. Alles ist ein großer, endloser Kreislauf: Alles bleibt erhalten, nichts geht verloren. Die Erde ist immer jung, Jungfrau und Mutter in Ewigkeit. Sie ändert fortwährend ihre Formen und bleibt doch immer gleich. Das physikalische Gesetz von der Erhaltung der Materie ist hier ins Unbedingte übertragen. Der Mensch, der noch beim Tode des eigenen Kindes in Gegensatz gestellt wird zur Natur (Er stirbt, sie wird immer wieder jung), geht jetzt auch darin auf. Denn für Carducci ist alle Natur Stoff, und der Stoff Träger des Lebens, ja dieses Leben selbst. Sagt doch der Dichter schon in Per nozze in primavera[21]:

Da la materia spirito s'esplica ...
Or che un agil di vite innovatore

So löst dieser Canto dell'amore nicht nur die innere Zwiespältigkeit zwischen Haß und Liebe gegenüber den Menschen auf in Liebe, in der etwas lärmigen Menschenfreundlichkeit, die den Dichter treibt, selbst den Papst zu umarmen, den Gegenstand seines größten Hasses (wie einst die onorevoli Bonghi e M. T.), sondern löst auch den Gegensatz, die Zweiheit zwischen Mensch und Natur auf in der reinen Natur als dem Unbedingten.

Das so verstandene Naturgeschehen hat nun aber eine für Carducci ganz typische Art der Naturdarstellung geschaffen, der wir in ihren einzelnen Ausdrücken nachgehen wollen. Bemerkenswerterweise sind die Beispiele, die wir berühren werden, alle mit einer Ausnahme in Prosa oder in prosanahen Metren (Hexameter oder daktilisches Distichon) abgefaßt. Und sie sind alle, insofern sie wenigstens Darstellungen ebenjenes Naturgeschehens sind, wirkliche Kunstwerke. Die erste Gestaltung stammt aus dem Jahre 1872. Es sind die Rimembranze di scuola[22]. Eine Erin-

[21] Poesie, p. 296. Vor 1868, nach 1860
[22] Poesie, p. 657.

nerung an die Zeit in der toskanischen Maremme, sei es in Bolgheri oder Castagneto.

Era il giugno maturo, era un bel giorno
Del vital messidoro, e tutta nozze
Ne gli amori del sole ardea la terra.
Igneo torrente dilagava il sole
Pe' deserti del cielo incandescenti,
E al suo divino riso il mar ridea.

Es ist seltsam, wie sich auch die Monate bei Carducci in zwei Gruppen teilen. Für die Darstellung der gesunden, lebendigen, «schönen» Natur wählt er immer März und April (Frühling, Erwachen) oder Juni und Juli (Sommer, Leben als Höhepunkt). Nie den Mai. Er ist zu konventionell. Aber auch nicht September und November. Sie sind da für die Darstellung der «unschönen», der erlittenen, der kranken Natur: Denken wir bloß an das Da per tutto nel mondo è novembre der Ode Alla Stazione in una mattina d'autunno[23], oder an das Sol di settembre, tu nel cielo stai / Come l'uom che i migliori anni finí / E guarda triste innanzi: i dolci rai / Tu stendi verso i nubilosi dí, in der Ode Per il LXXVIII anniversario della proclamazione della repubblica francese[24]. Die Beispiele ließen sich vermehren. Noch eines ist hier bezeichnend für Carducci: daß die Sonne alles mit ihrem Glanze überflutet, ein Bild, das immer und immer wiederkehrt. Daß wir hier einen Canto dell'amore in nuce haben, freilich ohne Fanfarentöne, in einer schlichten Erzählung, zeigen uns die folgenden Verse: Das Kind Carducci ist in der Schule. Dem Papst des Canto dell'amore entsprechend haben wir hier einen Pfaffen, der lästert: ich liebe:

Non rideva io fanciullo: il nero prete
Con voce chioccia bestemmiava *Io amo,*
Ed un fastidio era il suo viso: intanto . . .

Indessen schaute ein Kirschbaum zum Fenster herein und blinzelte: Wir sind noch in der Periode, da der Dichter die Natur nicht als reinen Gegenstand, rein objektiv realistisch gestaltet, sondern noch gibt er ihr menschliche Züge. Aber bloß einen Augenblick. Dann fährt er weiter:

Io tutto desïoso liberava
Gli occhi e i pensier per la finestra, quindi
I monti e il cielo e quindi la lontana
Curva del mare a contemplar. Gli uccelli
Si mescean ne la luce armonizzando

[23] Poesie, p. 877.
[24] Poesie, p. 458.

Con milli cori: a i pigolanti nidi
Parlar, custodi pii, gli alberi antichi
Pareano, e gli arbuscelli e le ronzanti
Api ed i fiori sospirare al bacio
De le farfalle; e steli ed erbe e arene
Formicolavan d'indistinti amori
E di vite anelanti a mille a mille
Per ogni istante. E li accigliati monti
Ed i colli sereni e le ondeggianti
Mèssi tra i boschi ed i vigneti bionde,
E fin l'orrida macchia ed il roveto
E la palude livida, pareano
Godere eterna gioventú nel sole.

Selten hat ein Dichter die Vielgestaltigkeit und den Reichtum und die schöpferische Kraft der Natur begeisterter besungen als hier Carducci. In ein paar Versen schimmert noch die menschliche Behandlung der Natur durch: es scheint uns dann die Liebe in der Natur fast zu handgreiflich ausgedeutet, wenn die Blumen nach dem Kusse der Schmetterlinge seufzen. Aber sobald von der ewigen Jugend der Erde zu reden ist, wird das Gedicht von einer seltenen Eindringlichkeit: formicolare ist hier ein äußerst prägnantes Wort, und die folgenden zwei Verse erinnern uns an die Gestaltung in Su Monte Mario, 10 Jahre nachher[25]:

Morremo; e sempre faticosa intorno
de l'almo sole volgerà la terra,
mille sprizzando *ad ogni istante vite*
come scintille; ...

Hier aber ist Carduccis Dichten wieder einmal zu Ende. Es folgen wohl noch Verse, aber sie sind eine so offensichtliche Nachahmung Leopardis, daß sich jeglicher Kommentar erübrigt. Der Canto dell'amore ist das einzige, was den Dichter wirklich in den Rimembranze bewegt hat. Und der Tod, von dem er im weitern spricht, ist ein Schemen geblieben.

Etwas Aehnliches haben wir in dem Gedicht Fuori alla Certosa di Bologna[26], das zwei Jahre nach dem Canto dell'amore abgefaßt worden ist. Auch hier ist nur das, was wir mit Canto dell'amore bezeichnen könnten, wirklich gestaltet. Es ist mit dem Wenigsten gestaltet: Nur das Motiv der Sonne, die alles überflutet, das aber eine besondere Wichtigkeit und Feierlichkeit und auch Leidenschaftlichkeit bekommt durch den Gegensatz zu den Häusern der Toten, aus denen der Dichter kommt.

[25] Poesie, p. 903.
[26] Poesie, p. 823. 1879.

Der Kuß des Lichtes ist hier das einzige, was uns eigentlich an das Motiv der Liebe erinnert: Im Uebrigen haben wir eine rein gegenständliche Schilderung des vielfältigen Lebens der Natur:

> Oh caro a quelli che escon da le bianche e tacite case
> de i morti il sole! Giunge come il bacio d'un dio:
> bacio di luce che inonda la terra, mentre alto ed immenso
> cantano le cicale l'inno di messidoro.
> Il piano somiglia un mare superbo di fremiti e d'onde:
> ville, città, castelli emergono com' isole.
> Slanciansi lunghe tra 'l verde polveroso e i pioppi le strade:
> varcano i ponti snelli con fughe d'archi il fiume.
> E tutto è fiamma ed azzuro. Da l'alpe là giú di Verona
> guardano solitarie due nuvolette bianche ...

Was folgt, ist wieder nicht des Lesens wert: Der Dichter spricht zu einer gegenstandslosen Delia umständliche Spielereien:

> Mentre domate i ribelli, gentil, con la mano chinando
> gli occhi onde tante gioie promette in vano Amore ...

Dann kommt wieder die Geschichte Italiens seit den Umbrern in kurzen Andeutungen, und dann reden die Toten selbst: sie reden mit den Worten Platens (Gesang der Toten), zum Teil fade, allgemeine, abgeschmackte Sprüche:

> A voi sorridono *i fiori* sempre nuovi sopra la *terra:*
> a voi ridon *le stelle,* fiori eterni del *cielo.*
> Dicono i morti: — Cogliete *i fiori che passano* anch'essi;
> adorate *le stelle che non passano* mai.

Ausgewaschene Wiederholungen, abgenutzte Sinnbilder, müßiger Parallelismus, neben wenigen gelungenen Versen. Kehren wir zurück zu dem dichterischen Kern ganz am Anfang. Er ist eigentlich ein Ganzes, und könnte ruhig allein stehen, und wäre dann ein wirkliches Gedicht. Als solches mahnt er an das späte Mezzogiorno alpino[27], das wir anderswo behandelt haben, auch in seiner Gegenüberstellung eines Makrokosmus einem Mikrokosmus, dort l'acqua che tenue tra i sassi fluí, hier die Wolken im unermeßlichen Strahlenmeer des Himmels: solitarie due nuvolette bianche. Aber hier sind die Wölklein auch wie eine ferne Insel des Sehnens, und das Ganze ist viel leidenschaftlicher, viel voller, lebensreicher, durchbluteter als dort. Wobei das Ganze heißt jene fünf Distichen des Eingangs. Lebensreicher. Nicht spezifischer. An spezifischen

[27] Poesie, p. 1001.

Ausdrücken haben wir höchstens die Grillen: cantano le cicale l'inno di messidoro. Das andere sind allgemeine Begriffe: Ebene, Licht, Welle, Städte usw. Messidoro gehört vielleicht noch zu den spezifischen Ausdrücken.

Diesen selben Gesang der Grillen hat aber Carducci wieder dargestellt in der berühmten Prosa Le risorse di San Miniato al Tedesco[28], und zwar im Mittelpunkt einer langen Beschreibung, die nun viel mehr Spezifisches enthält. Schauen wir bloß die Beschreibung der Grillen selbst an: Oh tra il grigio polveroso dei rami, e nei *crepacci* gialli delle colline *cretacee*, e nelle *fenditure ferrugigne* de' *riarsi maggesi*, oh care bestioline brune co' due grossi occhi fissi e co' tre occhi piccolini su 'l dosso *cartilaginoso!* Dabei hüten wir uns also, diese genauere Bestimmung, dieses den Dingen Nähertreten kritisch auszuwerten: Es ist lediglich eine Feststellung, kein Werturteil. Hüten wir uns auch davor, die Heranziehung der Grille auszudeuten als eine originelle Entdeckung des Kleinen in der Natur: Die Grille ist eines der wenigen kleinen Tiere, die z. B. der florentinische Städter kennt: Ist sie doch auch ihm schon Sinnbild der wiederauflebenden Jahreszeit, des Frühlings, des kommenden Sommers[29]. Jedoch ist dieser erste Abschnitt von Le risorse di San Miniato al Tedesco auch seines dichterischen Gehaltes wegen eines der schönsten Gedichte des Meisters. Nicht daß es ganz rein wäre von allerlei Allotria. Gleich am Anfang haben wir einen Seitenhieb auf die Philologen, Fanfani darf nicht aus dem Spiel gelassen werden; später kommt eine recht überflüssige literarische Betrachtung darüber, warum die Dichter lateinischer Rasse die Grillen nicht lieben. Und was schlimmer ist: Es hat auch einige Zerstreuungen vom künstlerischen Gegenstand, die nicht Seitenhiebe oder Nebenbemerkungen sind, sondern die in den Bereich der literarischen Verirrungen gehören: Die Neigung zu einer übermäßigen Selbständigkeit des Vergleichs, der bei Carducci sich oft zum Episodischen bauscht. So werden die Hügel der Valdarno Mädchen verglichen, a una fila di ragazze che présesi per mano corrano cantando rispetti e volgendo

[28] Op. IV, 15. 1883.

[29] Am Frühlingsanfang, wenn die Grillen zu zirpen beginnen, ziehen die Florentiner zum ersten Mal aus in die Cascine zur Festa del grillo. Sie kaufen sich von den Verkäufern eine Grille im Käfig (Vole il grillo? L'è propio 'anterino!), nehmen sie heim in die Mauern der Stadt, wo die Tierchen ein paar Tage weiterzirpten in den engen Gassen; ein Brauch, der wohl schon zu Carduccis Zeiten und vorher bestand.

le facce ridenti a destra e a sinistra. Von jener Beschreibung der Grillen an, die wir oben angeführt haben, fließt aber die Prosa ohne irgendwelche Unterbrechung bis zum Schluß. (Am Anfang noch ein Seitenhieb: Le donne sono sempre senza poesia.) Die Darstellung des Grillengesanges ist hier hinreißend gestaltet durch das ungeheure Crescendo, das der Dichter wiedergibt: Prima una, due, tre, quattro, da altrettanti alberi; poi dieci, venti, cento, mille, non si sa di dove, pazze di sole, come le sentí il greco poeta; poi tutto un gran coro che aumenta d'intonazione e d'intensità co 'l calore e co 'l luglio, e canta, canta, canta, su' capi, d'attorno, a' piedi de' mietitori. Finisce la mietitura, ma non il coro. Nelle fiere solitudini del solleone, pare che tutta la pianura canti, e tutti i monti cantino, e tutti i boschi cantino: pare che essa la terra dalla perenne gioventù del suo seno espanda in un inno immenso il giubilo de' suoi sempre nuovi amori co 'l sole. Die Erde selbst scheint zu singen, wie sie im Canto di marzo singt, die ewig junge Erde, wie wir sie schon in den Rimembranze di scuola angetroffen haben. Carducci aber wird selber ein Teil dieser Natur. Er geht darin auf wie im Canto dell'amore. Dort hieß es: La mia lingua, per sé stessa mossa / Dice a la terra e al cielo, Amore, Amore. Hier fährt der Dichter weiter: A me in quel nirvana di splendori e di suoni avviene e piace di annegare la coscienza di uomo, e confondermi alla gioia della mia madre Terra: mi pare che tutte le mie fibre e tutti i miei sensi fremano, esultino, cantino in amoroso tumulto, come altrettante cicale. Non è vero che io sia serbato ai freddi silenzi del sepolcro! io vivrò e canterò, atomo a parte della mia madre immortale. Hier haben wir es klarer ausgedrückt als je in den Gedichten, was wir bezeichnet haben als eine Uebertragung des physikalischen Grundsatzes der Erhaltung der Materie auf das Menschliche schlechthin. Wir haben hier den klarsten Ausdruck des carduccischen Materialismus. Tutto trapassa e nulla può morir, sagt er im Canto dell'amore. Hier io vivrò e canterò, *atomo* a parte della mia madre immortale. Er wird als Materie weiterleben. Der Schluß aber geht in ein anderes Motiv über: Da wird der Grillengesang plötzlich zum Sinnbild der damaligen Jugend (1857) und des strömenden Lebens, dem er das Ausklingen des Grillenliedes im September gegenüberstellt. Und der September ist für Carducci, wie wir wissen, ein trauriger Monat: E anch'io sono oramai una cicala di settembre: non rimpiango né richiamo né invidio; soltanto tra le brezze d'autunno ricordo gli ardori del luglio 1857 e le estati della dolce Toscana. Wo der Gedanke an die eigene Jugend mit jenem überlegenen Einver-

ständnis mit dem Schicksal behandelt wird, wie wir sie wieder antreffen in Visione[30].

Noch eine ähnliche Darstellung haben wir in Sogno d'estate[31]. Es ist zugleich wieder eine Jugenderinnerung, wiederum eine Erinnerung an die Toskana, wiederum eine Julierinnerung. Und sie ist mit demselben ruhigen Einverständnis gestaltet wie die obige. Auch sonst bringt sie wieder dieselben Sinnbilder und Dinge. Der Dichter schläft in seinem Studierzimmer ein.

> ... la stanza da 'l sole di luglio affocata,
> rintronata da i carri rotolanti su 'l ciottolato
> de la città, slargossi: sorgeanmi intorno i miei colli,
> cari selvaggi colli che il giovine april rifioría.

Er träumt. Placide cose de' miei novelli anni sognai. Er sieht die Mutter und den Bruder an einem Bache, der Bruder percosso nel core / da quella festa immensa che l'alma natura intonava: es war Auffahrt,

> e su le cime e al piano, per l'aure, pe' rami, per l'acque,
> correa la melodia spiritale die primavera;
> ed i peschi ed i meli tutti eran fior bianchi e vermigli,
> e fior gialli e turchini ridea tutta l'erba di sotto,
> ed il trifoglio rosso vestiva i declivii de' prati
> e molli d'auree ginestre si paravano i colli,
> e un'aura dolce movendo quei fiori e gli odori
> veniva giú dal mare; nel mar quattro candide vele
> andavano andavano cullandosi lente nel sole,
> che mare e terra e cielo sfolgorante circonfondeva.

Der Eindruck des Reichtums, der Vielseitigkeit und Vielgestaltigkeit des Lebens kommt hier nicht etwa von der Beschreibung eines Vielgestaltigen in seinen Einzelheiten als solchen. Er kommt hier im Besondern von den Aufzählungen: su le cime e al piano, per l'aure, pe' rami, per l'acque. Ferner tutti eran fior bianchi e vermigli / e fior gialli e turchini .. Schließlich: che mare e terra e cielo sfolgorante circonfondeva. Die Parallele zu Fuori alla Certosa di Bologna ist überraschend: Hier la melodia spiritale di primavera, dort l'inno di messidoro; hier sagt er von der Sonne, daß sie mare e terra e cielo sfolgorante circonfondeva, dort nennt er sie bacio di luce che inonda la terra; hier la festa immensa che l'alma natura intonava, dort alto ed immenso ... l'inno di messidoro; hier bilden den Abschluß der Beschreibung nel mar quattro candide vele, dort

---

[30] Poesie, p. 630. 1884?
[31] Poesie, p. 909. 1880.

da l'alpe di Verona due nuvolette bianche. Und doch sind die beiden Beschreibungen sicher voneinander unabhängig. Es ist eben geradewegs ein Typus dieser Darstellung der Natur herausgearbeitet worden. Man könnte die Parallele ebensogut ziehen zu den Rimembranze di scuola. Sogno d'estate hat damit übrigens weiter gemein, daß der Beschreibung der Natur als Liebe, dieser prallen Naturbeschreibung der Gedanke an den Tod folgt. Bloß erscheint er hier gestaltet, dort nicht.

Damit hätten wir die Vorstellungselemente, die dieses Motiv dem Naturbewußtsein und der Naturbeschreibung Carduccis bringt, im Groben zusammengestellt. Es bleibt uns nun noch übrig, seine Beziehungen klarzulegen mit der ganzen carduccischen Welt, auch insofern sie nicht Naturgefühl ist. Vorerst aber einmal mit dem eingangs erwähnten Problem des Zwiespaltes zwischen Haß und Liebe. Wir finden diese Zwiespältigkeit gestaltet als solche, nicht nur im Canto dell'amore, sondern auch im Gedicht Pe'l Chiarone da Civitavecchia[32]. Und zwar ist sie hier viel interessanter für uns, weil sie in die Natur hineingeschaut ist, als Natur dargestellt ist. Gleich wie es nämlich eine natura-amore gibt in Carducci, gibt es, wenn auch viel seltener, eine natura-odio. Sie ist meist identisch mit dem, was wir mit «unschöne» Natur bezeichnet haben, oder als «impressionistische» Darstellung. Das Impressionistische liegt dabei namentlich in den Adjektiven, die gehäuft, stark gefühlsbetont und wertbetont sind. Die Substantive sind an sich nicht eigentlicher als in der positiven Schilderung:

Calvi, aggrondati, ricurvi, sí come becchini a la fossa
stan *radi* alberi in cerchio de la *sucida* riva.
Stendonsi *livide* l'acque in linea *lunga* che trema
sotto *squallido* cielo per la *lugubre* macchia.
Scattan su da un cespuglio co 'l guizzo di frecce *mancate*
due *neri* uccelli: cala con *pigre* ruote un falco ...
E voi, *lunghe* nel mezzo del *tetro* recinto alberelle,
co' rami *spioventi*, quasi *canute* chiome, ...
Qui raduniam consiglio, qui ne l'*orribile* spazzo,
a l'ombre *ignave*, su le *mortifere* acque.
Qui *gonfia di serpi* tra 'l fior bianco e giallo la terra,
pregna di veleni qui primavera ride ...

Die Attribute sind zum größten Teil nicht bloß beschreibend, sondern impressionistisch wertend: sucido, livido, squallido, lugubre, pigro, mancato,

[32] Poesie, p. 884. 1879.

tetro, orribile usf. Es hat solche, die alles Vorstellungsgehaltes bar sind: orribile spazzo, ombre ignave (!) u. a. Während jene Natur eine Bejahung des Schicksals ist und ein Einverständnis, ist diese eine Verneinung, eine Zwietracht mit dem Schicksal, ein ohnmächtiges Sichauflehnen: Che importa ... tendere a l'alto? che vale combatter? che giova amare? Il fato passa ed abbassa. Das Sinnbild dieser Auflehnung ist z. B. der Korkbaum: Tu sughero triste che a terra schiacciato rialzi / il capo, reo gobbo, bestemmïando Iddio, ... oder die Pinien, quei pini che il vento che il mare curvaron tant'anni ... Die Gefühle, die er damit verbindet, sind Rache: Oblio? no, vendetta! ... Hier heißt es das Gegenteil vom Canto dell'amore: Volate, volate, canzoni vampire, cercando / i cuor che amammo: sangue per sangue sia. (Dort: noi troppo odiammo e sofferimmo. Amate.) Zuletzt aber löst sich diese selbe Natur, die Carducci als Gegensatz zur Natura-amore empfunden hat, in jener andern auf: Die Sonne beleuchtet die Höhen:

> Il sole illustra le cime. Là in fondo sono i miei colli,
> con la serena vista, con le memorie pie.

Zugleich ist aber jene negative Naturdarstellung auch Versinnbildlichung der Romantik, Versinnbildlichung der Poesia-nervi statt der Poesia-muscolo, um einen carduccischen Ausdruck zu wählen, und ihn zugleich zu erklären. Es ist das gesunde Menschheitsideal, das Ideal, dessen Verwirklichung im Laufe der Jahrhunderte Carducci folgt, das hier gestaltet erscheint, es ist das Ideal des Menschen, wie er ihn in den letzten Strophen von Alle fonti del Clitumno darstellt, das hier siegt über den Romantiker. Dazu ist aber noch dieser Romantiker und dieser Klassiker Carducci selbst, der eine verworfen und der andere bejaht. Der Romantiker verworfen. Und doch war Carducci oft und in seinen besten Gedichten ein Romantiker. (Wir sind in diesem Sinne alle mehr oder weniger Romantiker und Klassiker, nur auf das Mehroderweniger kommt es an): Er ist der Dichter des Sehnens, des Sehnens nach der Vergangenheit, des Sehnens nach der Toskana, nach der Jugend, nach dem georgischen Leben, später nach dem Tode.

Wir haben von dem gesunden Menschheitsideal geredet, das Carducci durch die Jahrhunderte sich entwickeln sieht. Das stellt notwendigerweise noch die Frage nach dem Verhältnis der Geschichte zu diesem als Amore verstandenen Naturgeschehen. Das Sonett Fiesole löst unser Problem: Auch der Mensch und das Menschengeschehen sind einbezogen

in die Geschichte. Menschheitsgeschichte erscheint nicht wesentlich anders als Naturgeschichte. Auch hier gilt: Ciò che fu torna e tornerà ne i secoli. In den ums Jahr 1000 neu erstandenen Komunen ist das Menschheitsideal der Antike wieder lebendig geworden, und jetzt noch leuchtet dieselbe Natur aus den gelockten Haaren der Kinder[33]:

> ... *la natura*
> Che de' fanciulli a le ricciute chiome
> Ride, *vergine e madre eternamente.*

Dieses Naturgeschehen ist auch als Geschichte immer ewig gedacht: Zweimal gestaltet Carducci den Gedanken eines Endes der Geschichte: In Davanti il Castel Vecchio di Verona und in Su Monte Mario, doch scheint mir, beide Male nicht überzeugend. Nehmen wir die berühmtere Ode Su Monte Mario[34]: Die zwölfstrophige, sapphische Ode ist von einem für Carducci in dieser leichtgeschürzten Form ungewöhnlichen Epikureismus beseelt, der etwas zu klassisch anmutet, obendrein mit der ach! zu abgenutzten horazischen Lalage und der herkömmlichen Formel: Diman morremo, morgen werden wir sterben, die immer wiederkehrt. Und besonders der Schluß scheint mir nicht sehr überzeugend, wohl eher einem Bildungserlebnis entspringend, als einer Wirklichkeit seines Wesens. Hingegen ist die Darstellung des Lebens in den mittleren Strophen, auf die wir schon hingewiesen haben, von einer maßvollen Schönheit. Jedenfalls aber sind andere Gedichte aufschlußreicher, wenn man über die Naturreligion Carduccis etwas Wichtiges sagen will aus seiner Dichtung heraus. In die Behandlung der Natura-amore gehörte natürlich noch der Canto di marzo mit viel größerer Berechtigung als zu der Behandlung der Natura georgica. Dies führt uns ins Bewußtsein zurück, daß diese Motive, die wir unterscheiden, alle ineinander verkettet sind in der Dichtung, einmal das Toskanische mit dem Georgischen, ein andermal das Georgische mit dem Amoremotiv, ein weiteres Mal noch eine andere Verkettung. Diese drei Motive sind es namentlich, in denen sich das carduccische Naturbewußtsein erschöpft, d. h. aus deren Vorstellungsbereichen sich das Naturgefühl in seinem Umfang aufbaut. Sie gehen alle drei über in das vierte Motiv, das der Gegenstand unseres nächsten Kapitels sein wird.

---

[33] Poesie, p. 556.
[34] Poesie, p. 903. 1882.

IV. Kapitel:

Die Natur als Unbedingtes.

Wir haben in einem jeden der drei vorangegangenen Kapitel hervorgehoben, wie das Naturhafte häufig und gerade und erst in den reifsten Gedichten das Gepräge des Bedingten und des Teilhaften und des Einzelnen verliert und hineinwächst in das Unbedingte, Allheitliche, Ganzheitliche oder Totale. Es handelt sich also nicht um den gesamtheitlichen Charakter des Gedichtes, sondern darum, daß die Natur darin als Totales gestaltet wird. So scheint die Toskana in dem Gedicht Davanti San Guido als das Endgültige, Letztliche, als das Maß aller Dinge, als Sinnbild des Lebensideals. So das Wachsen und Werden der Erde und der Natur als Sinnbild jeglichen Tuns im Canto di marzo und im Canto dell'amore. Dieses Sichauflösen in der Natur, dieses Sichverlieren an die Natur, dieses Naturwerden im Schoß der Natur, wie es der Canto dell'amore ausdrückt (la mia lingua per se stessa mossa / Dice a la terra e al cielo Amore, Amore), oder wie es geprägt erscheint in der Prosa Le risorso di San Miniato al Tedesco (io vivrò atomo a parte della mia madre Terra), erscheint von so kernhafter Wichtigkeit für unsern Dichter und im Besondern für das Problem der Bedeutung der Natur in seiner Dichtung, zugleich aber als eine Art Wiedererwägung und Zusammenfassung und Krönung der drei behandelten hervorragenden Motive, daß es angezeigt ist, es hineinzustellen in die Entwicklung des Dichters als Erlebnishaftes und als Problemhaftes. Denn zwiefach sind seine Ursprünge: Es wächst heraus aus dem Erlebnis des Todes an den Nächsten und aus der Vorstellung des eigenen Todes, sowie aus dem Problem des Unendlichen und Jenseitigen, Unfaßbaren.

Wir finden schon in den frühesten Gedichten Carduccis, die den Tod berühren, den Gedanken des Todes verbunden mit drei Vorstellungen, die verschieden lang im Dichter weitergedauert haben, die erste bis zum Ende seiner Reifezeit, die zweite bis über den Anfang der Reife hinaus, die dritte, wenn auch später gemildert und als Nebensächliches, bis zum Tode[1]: Die Vorstellung der Toskana als seiner letzten Ruhestätte, die des

[1] Es ist vielleicht gut, zu wiederholen, daß wir unter der Reifezeit die Jahre 1871—87 verstehen.

Todes als Gegensatz zum immer sich erneuernden Leben der Natur, die einer uferlosen Einsamkeit in der kalten und dunkeln Erde. Die erste der genannten Vorstellungen haben wir schon in einem Gedicht, das in der Ausgabe der Rime von San Miniato (1857) erschienen ist: Deh chi mi torna a voi, cime tirrene / Onde Fiesole al pian sorride e mira? ...[2] Hier lautet die letzte Terzine:

Ivi queto morrei. Tu al sol levante
Mi comporresti l'urna in tra gli allori,
L'ombra chiamando del poeta amante.

Wo ein Echo des horazischen Debita sparges lacrima favillam / vatis amici[3] mittönt. Freilich: zum großen Motiv seiner Todesgestaltung beginnt die Toskana erst zu werden, wie der Dichter nicht mehr dort weilt. In Avanti! Avanti! erscheint sie noch mit derselben klassischen Ruhe und Abgeklärtheit wie im obigen Sonett:

O ch'io discenda placido dal tuo stellante arcione,
Con l'occhio ancora gravido di luce e visïone,
Su 'l toscano mio suol,
Ed al fraterno tumulo posi da la fatica,
Gustando tu il trifoglio da una bell'urna antica
Verso il morente sol.

Aber in diesen Versen ist schon viel mehr Fülle und Leben als in jenen. Die Beziehungen scheinen reicher: Die Toskana ist schon zum toskanischen Erdreich geworden, il toscano mio suol. In dem Gedichte Nostalgia[4] haben wir sogar die Toskana ausschließlich als Maremme, dazu den Gedanken der Rückkehr zur Jugend, und eine, wenn auch ein wenig groteske Andeutung des Eingehens in die Natur:

Là in maremma ove fiorío
La mia triste primavera,
Là rivola il pensier mio
Con in tuoni e la bufera:
Là nel ciel nero librarmi
La mia patria a riguardar,
Poi co 'l tuon vo' sprofondarmi
Tra quei colli ed in quel mar.

Die letzten Verse mahnen an den arg abenteuerlichen Schluß der Leggenda di Teodorico, auf die wir zurückkommen werden. Und doch ist da der Dichter auf dem Weg zu den großen Gestaltungen.

[2] Poesie, p. 25.
[3] Hor. Od. II, 6.
[4] Poesie, p. 597. Vor 1875.

Den Tod dargestellt als Gegensatz zum Leben finden wir schon in einem Sonett von 1857: E tu, venuto a' begli anni ridenti . . .[5], wo auch die Natur eine Rolle spielt:

Or teco posa il tuo dolor. Né il viso
Piú de la madre e non la donna cara
O il fratel giovinetto o il padre pio,

Né i verdi campi vedrai piú; né il riso
Del ciel, né questa luce . . .

Aber das Sterbenmüssen des Menschen im Gegensatz zum ewigen Sicherneuern der Natur ist erst ein Jahr nachher gestaltet. Wieder handelt es sich um den toten Bruder[6]:

Qui dove irato a gli anni tuoi novelli
Sedesti a ragionar co 'l tuo dolore,
Veggo a' tepidi sol questi arboscelli,
Che tu vedevi, rilevarsi in fiore.
Tu non ti levi, o fratel mio. . . .

Die Parallele zu dem dreizehn Jahre später bei Anlaß des verjährten Todes seines Söhnchens Dante verfaßten Pianto antico ist überraschend[7]. Es genügt, die entsprechenden Stellen aus dem ebenangeführten Sonett neben den Text von Pianto antico zu stellen:

L'albero a cui tendevi
La pargoletta mano,
Il verde melograno
Da' bei vermigli fior,

Nel muto orto solingo
Rinverdí tutto or ora,
E giugno lo ristora
Di luce e di calor.

Tu fior de la mia pianta
Percossa e inaridita,
Tu de l'inutil vita
Estremo, unico fior,

Sei ne la terra fredda,
Sei ne la terra negra,
Né il sol piú ti rallegra
Né ti risveglia amor.
(1871)

Veggo a' tepidi sol questi arboscelli,
Che tu vedevi, rilevarsi in fiore.

Tu non ti levi, o fratel mio.

Ma terra copre tua gentil persona.

. . . D'amore
Cantan su la tua fossa erma gli uccelli:
Tu amor non senti; . . . (1858)

[5] Poesie, p. 28.
[6] Poesie, p. 32.
[7] Poesie, p. 595.

Die Elemente sind dieselben, bloß haben sie in Pianto antico eine größere Gegenständlichkeit erhalten: statt der etwas blassen Gesträucher haben wir hier den Granatapfelbaum, den grünen mit den roten Früchten, der nun wirklich lebt und der verbunden ist nicht mit einem bloßen Schauen des Toten (che tu vedevi), sondern mit einer Gebärde des Kindes: a cui tendevi / La pargoletta mano. In der letzten Strophe haben wir nun auch ein erstes Beispiel für jene dritte Vorstellung, die des Todes als eines Einsamen, Dunklen, Kalten: Sei ne la terra *fredda* / Sei ne la terra *negra.* Im Sonett Qui dove irato a gli anni tuoi novelli ... sagt er schon: la tua fossa *erma,* und im Sonett Per Val d'Arno (1866)[8]: Ma lui ventenne / Copre la *negra* terra e l'erba verde. In der Ode In morte di Giovanni Cairoli (1870)[9] heißt es: e *nera* / Suoi segni stende per le avite stanza / La morte. In den Rimembranze di scuola wiederum treffen wir[10]: *Freddo,* immobile, *muto* ..., in Funere mersit acerbo (1870)[11] a le *fredde* e sole / Vostre rive lo spinse. Oh giú ne l'adre / Sedi accoglilo tu ... Im Gedicht Disperata[12] ist es das schwarze Pferd des Todes (il *nero* cavallo de la Morte), und die Toten in der Ode Fuori alla Certosa di Bologna sagen[13] (1879): *Freddo* è quaggiú; siamo *soli.* Von der Göttin Mors aber sagt der Dichter[14]: E l'ombre de l'ala che *gelida gelida* avanza / diffonde intorno lugubre *silenzio.* In Nevicata[15] (1881) wird er von sich sagen: Giú al silenzio verrò, ne l'ombra riposerò. Und noch in dem letzten Gedichte Presso una Certosa[16] deutet er dieselbe Vorstellung wenigstens in einem Bilde an: prima che *l'inverno* stringa pur l'anima mia. Damit haben wir diese letzte Vorstellung endgültig behandelt, während wir auf die andern zwei noch zu sprechen kommen werden, da sie für unsere Untersuchung besonders in Betracht fallen. Doch gehen wir erst einmal zum zweiten Punkte über, dem des Problems des Unendlichen, Unfaßbaren, des Geheimnisses der Dinge, des Geheimnisses unseres Lebens, des großen Warum.

---

[8] Poesie, p. 281. [9] Poesie, p. 437.
[10] Poesie, p. 658: e me veggendo ne la *negra* terra / *Freddo* immobile ...
[11] Poesie, p. 554.
[12] Poesie, p. 617.
[13] Poesie, p. 826.
[14] Poesie, p. 880.
[15] Poesie, p. 923.
[16] Poesie, p. 1025. 1898. Die Gedichte von Rime e Ritmi scheinen chronologisch angeordnet zu sein, wenigstens widersprechen dieser Annahme keine Daten, wo sie uns bekannt sind. Das entspricht übrigens auch ihrem Gepräge als Gelegenheitsgedichte.

Für Carducci hat diese metaphysische Frage, so meinen wir, keine große Wichtigkeit. Wohl erscheint sie hier und dort in seinen Gedichten. Aber meist ist sie gestaltlos. Carducci war kein Philosoph. Im Gegenteil war er so auf das Handeln eingestellt, daß er es häufig dem Ueberlegen vorausnahm. Das Schicksal ist für ihn, wenn er es denkend, als Problem, fassen will, das große Gestaltlose. In einem Sonett der Juvenilia[17] stellt er die traditionelle Frage einmal der Nacht und dem Monde: Che misteri, che orror, dite, son questi? Che siam, povera razza de i viventi? Aber die Nacht bleibt diesem neuerstandenen Faust ewig stumm: Ma tu, bruta quïete, immobil resti. Dieser Faust hat keine Faustnatur. Und in dem Sonett Notte d'inverno[18] wird die ebenso gewöhnliche Frage, die der Dichter an den toten Eduardo Corazzini richtet[19]: (Perché i bei colli di vendemmia lieti / Perché lasciasti, ...?) verallgemeinert: O notte, o inverno / Che fanno giú ne le lor tombe i morti? Aufschlußreicher ist eine Stelle im Idillio maremmano[20], wo ein Vers aus dem sonst so wahren und erlebten Ganzen herausfällt in seiner fast grotesken Uebertreibung: Meglio oprando oblïar, senza indagarlo / *Questo enorme mister de l'universo.* Das Attribut enorme genügt, um uns zu beweisen, wie fremd dem Dichter eigentlich das Problem des Jenseits, des Alls, war. Dasselbe könnten wir nachweisen an den Rimembranze di scuola[21], wo nach der meisterhaften, prallen Naturschilderung der ersten 34 Verse, wie vom Tode die Rede sein soll und vom Unendlichen, die Eingebung plötzlich zerfällt in eine tuchtlose Leopardinachahmung. Das zeigt uns ferner, wie Carducci im Besondern auch den Tod als Vorstellung noch nicht gestalten kann. Besser: wie ihm vorläufig auch ein dichterisches, nichtproblemhaftes Gestalten des Todes fremd ist. Und doch hat er ihn schon erlebt und auch gestaltet, als er es nicht wollte, und wenn gleich ohne es zu merken, als Aufgehen in der Natur, ja er hat ihn in diesem Sinne sogar gestaltet als einzig Gelungenes in einem Gedicht, das sonst ganz reizlos ist.

Es ist eine Nachahmung nach Beaudelaire (Les bienfaits de la Lune)[22], Vendette della Luna[23]:

---

[17] Profonda, solitaria, immensa notte ... Poesie, p. 18.
[18] Poesie, p. 555. Vor 1871.
[19] Poesie, p. 399.
[20] Poesie, p. 665. 1871/72?
[21] Poesie, p. 657. 1872.
[22] Mitgeteilt in Critica XII, 285 (Croce), von einem gewissen Filippo Sacchi. Der Text, den man in den Petits Poèmes en prose (37) liest, ist aber voller Fehler wiedergegeben. Dazu kann von einer Anlehnung sicher nur an den Anfang des beaudelaire'schen Poème gesprochen werden.
[23] Poesie, p. 671. Vor 1873.

Te, certo, te, quando la veglia bruna
Lenti adduceva i sogni a la tua culla,
Te certo riguardò la bianca Luna,
Bianca fanciulla.

A te scese la dea ne la sua stanca
Serenitade, e con i freddi baci
China al tuo viso — O fanciulletta bianca —
Disse — mi piaci. —

Beaudelaire sagt: La Lune, qui est le caprice même, regarda par la fenêtre pendant que tu dormais dans ton berceau et se dit: «Cet enfant me plaît.» Et elle descendit moelleusement son escalier de nuages et passa sans bruit à travers les vitres. Carducci verliert sich im Weitern in einer ihm fremden Sinnlichkeit: vom Lächeln dieses Mädchens sagt er: ove fiorisce pura / La voluttà che nel mio spirto dorme, und la tua marmorea bellezza / Mi sugge l'alma. Und dann, auf einmal, und sicher jetzt ganz aus der Nachahmung heraustretend, kommt er zu sich selbst und schließt sein Gedicht mit zwei Strophen, die allein stehen könnten als Ganzes, wenn sie nicht als Vergleich hier angehängt wären: e pur ne libo *una dolcezza strana, infinita;* das ist sogar eigentlich die Ueberschrift, das Leitmotiv, wegen dessen er die zwei Strophen dichtet, für die nun das ganze Gedicht da zu sein scheint:

Com'uom che va sotto la luna estiva
Tra verdi susurranti alberi al piano;
Che in fantastica luce arde la riva
Presso e lontano,

Ed ei sente un desio d'ignoti amori
Una lenta dolcezza al cuor gravare,
E perdersi vorria tra i muti albori
E dileguare.

Diese beiden Strophen sind von jener Ahnungsfülle und eben jener dolcezza strana, infinita, wie wir sie ähnlich vielleicht nur noch in den letzten Strophen der Ode La chiesa di Polenta[24] wiederfinden werden, besonders in der zweitletzten:

Un oblio lene de la faticosa
Vita, un pensoso sospirar quïete,
Una soave volontà di pianto
L'anime invade ...

Der Stoff des Gedichtes scheint hier in diesem Vergleich vergessen, die ignoti amori sind nicht l'amore, sind nicht die Liebe, von der er vorher

[24] Poesie, p. 1010. 1898.

gesprochen. Ich glaube, daß sie nicht an Menschen zu knüpfen sind, überhaupt an nichts Bestimmtes. Es ist einzig das ganz primitive Erlebnis des Ein- und Aufgehens in der Natur, das hier Gestalt gefunden hat. Vendette della Luna ist wohl ungefähr in dieselbe Zeit zu setzen, da Carducci Il bove schrieb und dieses Aufgehen in der Natur ein weiteres Mal formte[25], als reines Wiederspiegeln der Natur: E del grave occhio glauco entro l'austera / Dolcezza si rispecchia ampio e quïeto / Il divino del pian silenzio verde. Am bewußtesten aber ist dieses Sichverlieren an die Natur dargestellt in der Prosa Le risorse di San Miniato, wo es auch mit dem Gedanken an den Tod gepaart ist[26].

Die Gedichte dieses Vorstellungskreises erhalten so eine ungewohnte Tiefe: Vergleichen wir bloß einmal die beiden Sonetten Per Val d'Arno[27] und Traversando la maremma pisana[28]: Das Sonett Per Val d'Arno lautet:

Né vi riveggo mai, toscani colli,
Colli toscani ove il mio canto nacque
Sotto i limpidi soli e tra le molli
Ombre de' lauri a' mormorii de l'acque.

Che dal lago del cor non mi rampolli
Il pianto. Ogni memoria altra si tacque
Da quando in te, che piú ridi e t'estolli,
Colle funesto, il fratel mio si giacque.

Oh che dolce sperar già ne sostenne!
Come da quell'età che non rinverde
Volammo a l'avvenir con franche penne!

Tra ignavi studi il tempo or mi si perde
Nel dispetto e l'oblio, ma lui ventenne
Copre la negra terra e l'erba verde.

Es ist im Jahre 1866. Der Dichter kehrt in Gedanken zur Toskana zurück. Diese Toskana ist noch ganz durch die Brille Petrarcas geschaut: die klare Sonne, die weichen Schatten des Lorbeers, das Murmeln der Wasser. Ja sogar der See des Herzens vom Eingang der Divina Commedia ist hier verwertet worden. Und doch zeichnet sich schon hinter diesen Ungenügendheiten die Liebe ab, das Gefühl, das alle diese Dinge erobern möchte, und das sich vorläufig beschränkt auf eine Wiederholung des Ausdrucks colli toscani, toscani colli... Seit neun Jahren ist nun

[25] Poesie, p. 552. -872. Vgl. p. 35 dieser Arbeit.
[26] Op. IV, 15. Vgl. p. 64—65 dieser Arbeit.
[27] Poesie, p. 281. 1866.
[28] Poesie, p. 577. 1885. Maremma pisana in Op. IX, 207. Maremma toscana in den Poesie.

der Bruder des Dichters tot: aber das ist noch sein lebendigster Eindruck, notwendigerweise verbunden mit dem Gedanken an die Toskana. Und ebenso notwendig damit verbunden, vorläufig noch auf dem Umweg über den Bruder, ist die Erinnerung an die eigene Jugend: Oh che dolce sperar già ne sostenne! Und zugleich der Gegensatz des jetzigen Lebens: Tra ignavi studi il tempo or mi si perde / Nel dispetto e l'oblio ... Aber alles hat hier noch einen leopardischen Anstrich: die Zeit, die nicht wieder grünt, quell' età che non rinverde, und die eiteln Studien, gli ignavi studi. Der Gedanke an den Tod betrifft nur den Bruder. Sein Schicksal und das des Bruders sind einander gleichgesetzt: Ma lui ventenne / Copre la negra terra e l'erba verde. Beiden eignet eine tiefe Traurigkeit, der Grundton des doch ziemlich einheitlichen Gedichtes, das einer wirklichen Eingebung nicht entbehrt. Betrachten wir nun Traversando la maremma prisana. Das Gedicht ist in dieselbe Form des Sonetts gegossen:

Dolce paese onde portai conforme
L'abito fiero e lo sdegnoso canto
E il petto ov'odio e amor mai non s'addorme,
Pur vi riveggo, e il cuor mi balza in tanto.

Ben riconosco in te le usate forme
Con gli occhi incerti tra 'l sorriso e il pianto,
E in quelle seguo de' miei sogni l'orme
Erranti dietro il giovenile incanto.

Oh quel che amai, quel che sognai, fu in vano;
E sempre corsi, e mai non giunsi il fine;
E dimani cadrò. Ma di lontano.

Pace dicono al cuor le tue colline
Con le nebbie sfumanti e il verde piano
Ridente ne le piogge mattutine.

Zwanzig Jahre später, 1885. Die Elemente sind die gleichen wie in dem frühern Gedicht. Bloß das Motiv des Bruders ist überwunden, untergegangen in den andern Jugenderinnerungen. In den ersten Strophen haben wir sogar weniger Naturhaftes als in Per Val d'Arno: Dafür ist ein anderes Moment ausgeführt, das dort nur angedeutet ist: ove il mio canto nacque wird zu onde portai conforme / L'abito fiero e lo sdegnoso canto / E il petto ov'odio e amor mai non s'addorme(!): jenes drückt vor allem ein lokales Verhältnis zur Toskana aus, dieses ein kausales. Der Dichter erkennt in der toskanischen Landschaft die Wurzeln seines Wesens, sogar der Natur, in welcher Liebe und Haß nie zur Ruhe kommen. Statt des umständlichen Sees des Herzens und statt des Weinens haben wir hier

das Pochen des Herzens: Was die Gefühle anbetrifft, so sind sie nicht mehr einfach: Sie sind geteilt: Con gli occhi incerti tra 'l sorriso e il pianto. Wiederum sinnt er dem Zauber der Jugend nach. Aber der aufsteigende Gedanke an das durchschrittene Leben ist hier natürlicherweise viel voller, aber auch viel tragischer und eigener ausgedrückt: Was ich liebte, was ich träumte, war vergebens. Immer bin ich gelaufen. Nie hab ich das Ziel erreicht. Und morgen werde ich fallen. Aber mit dem Gedanken des Todes kommt auch schon dieser wundervolle Trost: das Sichverlieren in der toskanischen Natur: Ma di lontano / Pace dicono al cor le tue colline / ... usf., wo die Natur als Wirklichkeit erfaßt, in einem bestimmten Augenblick dargestellt und doch so unbestimmt und ätherisch ist, daß sein Sehnen alles darin aufgehen kann mitsamt der Tragik seines ungelösten Lebens. Dieselbe Form: Das Sonett; auch hier noch ein Vers des Petrarka[29]; und doch: jenes ein bescheidenes Ding, dies eines der schönsten Gedichte des Meisters, neben den Canto di marzo zu stellen in seiner Reinheit und seiner Bedeutsamkeit.

In der Natur, im mystischen Einswerden mit der Natur, lösen sich die Konflikte und Probleme auf: dies ist auch der innerste Gehalt der Dichtung Davanti San Guido. Hier hat Carducci sogar eine persönliche Versinnbildlichung geschaffen für dieses Einssein mit der Natur, wohl die einzige wirklich lebendige Wiedererneuerung einer mythologischen Gestalt: Es ist Pan[30]:

Rimanti; e noi, dimani, a mezzo il giorno,
Che de le grandi querce a l'ombra stan
Ammusando i cavalli e intorno intorno
Tutto è silenzio ne l'ardente pian,

Ti canteremo noi cipressi i cori
Che vanno eterni fra la terra e il cielo:
Da quegli olmi le ninfe usciran fuori
Te ventilando co 'l lor bianco velo;

E Pan l'eterno che su l'erme alture
A quell'ora e ne i pian solingo va
Il dissidio, o mortal, de le tue cure
Ne la diva armonia sommergerà.

Mittag als Sinnbild der Vollendung, des Höhepunktes, der Wunschlosigkeit. Die Toskana, notwendiges Element, in ihrer ganzen Wirklichkeit und sogar Augenblicklichkeit in der heimatlichen Maremme gesehen und groß

[29] Cfr. Petrarca, Son. 33 i. m.: Ben riconosco in te le usate forme ...
[30] Poesie, p. 678.

geschaut. Das ewige Strömen von Erde zu Himmel und vom Himmel zur Erde als Andeutung auf das große Motiv des Eros in der Natur. Weniger überzeugen die Nymphen. Das lebendige Sinnbild: Pan, der ewige, ein maßvolles, großes, unsinnliches Sinnbild, nicht leidenschaftlich-sinnlich-lustvoll wie dasjenige eines D'Annunzio. Mit der Signora Lucia kommt dann auch das Zurückkehren zur Jugend, das rivolare a gli sperati amor, das wir hier wiederfinden in der Form: Ditela a quest'uom savio la novella / Di lei che cerca i suoi perduti amor! Der Inhalt dieser Novella ist derselbe, den der Dichter in Traversando la maremma pisana ausgedrückt hat in der Terzine: Oh, quel che amai, quel che sognai, fu in vano / E sempre corsi, e mai non guinsi il fine; / E dimani cadrò. Und auch der Schluß ist dem Gehalte nach ganz derselbe.

E quello che cercai mattino e sera
Tanti e tanti anni in vano, è forse qui,

Sotto questi cipressi, ove non spero,
Ove non penso di posarmi piú:
Forse, nonna, è nel vostro cimitero
Tra quegli altri cipressi ermo là su.

Hier ist eigentlich das Gedicht abgeschlossen. Die ersten vier der angeführten Verse sagen allerdings nichts anderes, als daß das Glück im georgischen Leben liege, die letzten zwei aber verbinden die Natur nicht ausdrücklich mit dem Tode. Und doch ist es wohl gedacht. Das georgische Leben ist ja gedacht als etwas in sich Abgeschlossenes, Ganzes: Jugenderinnerungen, georgische Tätigkeit, Friedhof im selben engen Umkreis. Zugleich aber ist es in schicksalhafter Verkettung mit der kleinen, lebendigen Gemeinschaft der Mitarbeitenden, der Mitleidenden, Mitlebenden, und in besonderer Weise in einer schicksalhaft-naturhaften Verkettung mit denen, die vor uns waren, und in denen, die nach uns kommen werden, mit der Familie. Carducci hat diese Bindung gefühlt, und zwar als unzertrennbar von der Bindung dem Lande gegenüber. Wir haben schon gesehen, wie mit dem Betreten der Toskana ihm die Erinnerung aufstieg an den toten Bruder, der dort auf einem Arnohügel ruht[31]. Und wie seine Tochter Beatrice in die Toskana zieht mit ihrem jungen Gatten, da schreibt ihr der Vater[32]: Ringrazio gli uliveti le vendemmie e le campagne e i monti della dolce Toscana che circondano delle loro consolazioni la tua gioventú e il tuo amore. Und im selben Jahr schreibt er das Gedicht

[31] Poesie, p. 281.
[32] Lettere II, 73.

Colli toscani, wo jene Verbundenheit am vollendetsten zum Ausdruck kommt.

Auch in dem Gedichte Colli toscani sind im Grunde die Motive dieselben: Erinnerung der Jugend, Tragik des Lebens, Lösung im Naturhaften (der Wind vom Berg, von jenseits den Bergen fährt dem jungen Weibe durch den weißen Schleier), wenn auch bloß angedeutet. Doch dieses eine, neu:

> non dirle, o sol, per anche, tu onniveggente, pio,
> ch'oltre quel monte giaccion, lei forse aspettando que' miei
> che visser tristi, che in dolor morirono.

Neu, insofern es nicht schon in der Erinnerung an den toten Bruder lag. Die Natur ist hier gleichsam als gütige Mutter dargestellt, in deren Hut der Vater sein Kind gibt, wohl wissend, daß sie das Schicksal ist, und daß sie hart umgegangen ist mit den Seinen, und doch ihr das Kind ganz anvertrauend, in vollem Einverständnis. Dieses Verbundensein mit den Seinen hat Carducci auch in einem sehr schönen, selten schönen Brief ausgedrückt, den er ebenfalls seiner Tochter Beatrice geschrieben hat (1882), und der nicht in seiner unendlichen Schlichtheit, wohl aber in der Betonung des ewigen Flusses des Lebens uns an Su Monte Mario erinnert, das im selben Jahre 1882 abgefaßt worden ist. Dimani mattina faranno ventitré anni, e tu nascendo empievi del tuo vagito la mia povera casa e piú il mio cuore. Di quelli che udirono il tuo primo vagito, parecchi or non sono piú: la tua nonna, il povero Gargani. Ma intanto la tua bambina ciancia e sorride. E presto un altro vagito consolerà la tua casa maritale, e, da lontano, il mio cuore. Cosí è. Cosí si tramandano le fiaccole della vita e gli affetti continuando rinnovansi. Io, ricordando, e sperando, e augurando, benedico alla tua vita, e ti abbraccio, e abbraccio Carlo, e bacio la mia piccolo nipote. Tuo padre G. C. Hinzuweisen ist vor allem auf den kurzen aber sinnreichen Satz: Cosí è. So ist es Schicksal. Dieser Satz kommt einem Jasagen gleich. Carducci greift im Grunde hier den Punkt heraus, wo die Menschen am naturhaftesten sind, selbst Natur sind: in der Fortpflanzung. Und er bezieht sogar das menschliche Fühlen in dieses ewige Fluten mit ein: gli affetti continuando rinnovansi. Tutto trapassa e nulla può morir. Ciò che fu torna e tornerà ne i secoli. Alles Fassungen, um das Leben als ewigen Kreislauf, als ewig sich Neugestaltendes und doch immer wieder Gleiches zu deuten. Auch das ist bezeichnend für Carducci: Er kennt keinen Fortschritt, noch denkt er eigent-

lich (wir haben gesehen, mit welchen Ausnahmen) an ein Ende des Weltgeschehens. Auch das Weltgeschehen wird so zu etwas Naturhaftem, ein Werden, das letztlich doch ein ewiges Sein ist. Das ist der carduccische Materialismus.

In den meisten Odi barbare erscheinen sonst diese lebendigen Vorstellungen in ein leicht Förmliches, Kunstvoll-Künstliches übertragen. Wir treffen hier oft wieder die hergebrachte Anschauung des Hades oder sonst irgendwie einer Welt, fern der unsrigen. So in Da Desenzano, in Presso l'urna die Percy Bysshe Shelley. Aber auch hier ist oft das Jenseitige eng verknüpft mit der diesseitigen Natur, so in Roma, wo auch das Sich-seiner-Person-entäußern ausgedrückt ist[33]:

> Ne' crepuscoli a sera di gemmeo candore fulgenti
> tranquillamente lunghi su la Flaminia via,
>
> l'ora suprema calando con tacita ala mi sfiori
> la fronte, e ignoto io passi ne la serena pace: ...

Und zwar ist das Sichverlieren ausgedrückt in dem Worte ignoto: als ein Unbekannter gehe ich ein in den klaren Frieden. Im Sogno d'estate redet er von einem Landstrich, wo die Toten ihre glücklichen Jahre wieder leben: una plaga / ove tra note forme rivivono gli anni felici[34]. Die glücklichen Jahre wieder leben: eigentlich das Ideal eines Romantikers. Für ihn ist die glückliche Zeit die Jugend. Und er hat sie, gleichsam von dieser Warte aus, einmal gestaltet in dem schönen Sonett Visione[35] als

> ... ... la prima età
>
> Senza memorie, senza dolore,
> Pur come un' isola verde, lontana
> Entro una pallida serenità.

Zu der Gestaltung des Jenseits zurückkehrend: eine Welt fern des Tags, wo geseufzt wird, erscheint in Nevicata[36]: sospir d'un mondo lungi dal dí. Jedes Naturhafte wird da zum Sinnbild: die Stundenschläge sind eben die Seufzer aus der fernen Welt jenseits des Tages, die Vögel sind die Geister der Freunde, die den Dichter locken. Der Schluß aber ist

---

[33] Poesie, p. 808.
[34] Poesie, p. 910/11.
[35] Poesie, p. 630. Wahrscheinlich 1884 verfaßt.
Das Gedicht in Sonettform besteht aus Versen, die sich aus je zwei Quinari zusammensetzen, von denen der zweite immer weiblich ist, der erste weiblich oder gleitend.
[36] Poesie, p. 923.

klassisch: In breve, o cari, in breve — tu calmati, indomito cuore — / giú al silenzio verrò, ne l'ombra riposerò, wo wieder das dem Leben-fern-sein geprägt ist. Aehnlich, bloß leidenschaftlicher drückt sich Carducci aus in Sant'Abbondio: Pace, mio cuor; pace, mio cuore. Oh tanto / Breve è la vita ed è sí bello il mondo[37]! In den spätern Jahren hat nämlich der Dichter immer wieder diesen Gedanken des Alterns und damit des Rückblicks über das eigene Leben gestaltet, und oft als einzig gelungenes Motiv. Schon 1869 hatte er in der ersten Strophe von Per il 78. anniversario della proclamazione della Repubblica Francese[38] ein seltsam Besinnliches eingeflochten als Bild, von dem das Ganze ausgeht: Sol di settembre, tu nel cielo stai / Come l'uom che i migliori anni finí / E guarda triste innanzi ... Und in der Leggenda di Teodorico[39], die in einen so gekünstelten Schluß ausgeht mit der Erscheinung des Boetius, der von der Sonne unterschieden wird(!), stehen anfangs zwei Strophen, die an Fülle und Weite den Rest weit überteffen. Carducci hat in dem alten Teodorico di Verona sich selbst gestaltet: Dieser Rückblick über das Leben ist so wahr, weil es ein Rückblick des Dichters über sein eigenes Leben ist.

Das Motiv des Sichverlierens an die Natur tritt in den Hintergrund vom Augenblick an, da Carducci nicht mehr von der Toskana schreibt, also nach 1886. Wir treffen es höchstens noch einmal, beziehungslos, d. h. nicht an die Landschaft, in unserm Falle die toskanische, gebunden: In der langen und als Ganzes sehr sprunghaften und nicht sehr gelungenen Ode Alla chiesa di Polenta[40]. Die letzten vier Strophen aber sind vom Größten, was Carducci je geschaffen hat:

---

[37] Poesie, p. 1022. 1898.

[38] Poesie, p. 458.

[39] Poesie, p. 694. 1885.

Su'l castello di Verona
Batte il sole a mezzogiorno
Da la Chiusa al pian rintrona
Solitario un suon di corno,
Mormorando per l'aprico
Verde il grande Adige va;
Ed il re Teodorico
Vecchio e triste al bagno sta.

Pensa il dí che a Tulna ei venne
Di Crimilde nel conspetto
E il cozzar di mille antenne
Ne la sala del banchetto,
Quando il ferro d'Ildebrando
Su la donna si caló
E dal funere nefando
Egli solo ritornò.

Guarda il sole sfolgorante
E il chiaro Adige che corre,
Guarda un falco roteante
Sovra i merli de la torre;
Guarda i monti da cui scese
La sua forte gioventú,
Ed il bel verde paese
Che da lui conquiso fu.

[40] Poesie, p. 1010. 1897.

Ave Maria! Quando su l'aure corre
l'umil saluto, i piccioli mortali
scovrono il capo, curvano la fronte
Dante ed Aroldo.

Una di flauti lenta melodia
passa invisibil tra la terra e il cielo:
spiriti forse che furon, che sono
e che saranno?

Un oblio lene de la faticosa
vita, un pensoso sospirar quïete,
una soave volontà di pianto
l'anime invade.

Taccion le fiere e gli uomini e le cose,
roseo 'l tramonto ne l'azzurro sfuma,
mormoran gli alti vertici ondeggianti
Ave Maria.

Es ist, als würden hier noch einmal alle Vorstellungen in einer großartigen Synthese wieder aufgenommen. Eine unsichtbare Melodie von Flöten ist es diesmal, die zwischen Himmel und Erde strömt. Und in diesem Strömen ist alles lebendig, sogar die Geister leben hier ein naturhaft gedachtes Sein. Die Geister, die sind, die waren, und die sein werden: eine neue Gestaltung des Ciò che fu torna e tornerà ne i secoli. Und dann kommt die wundervolle Strophe, in der der Mensch Abschied nimmt von der Welt, indem er ganz in ihr aufgeht, sein eigenes Ich in ihr verlierend. Tiere, Menschen und Dinge, im Ausdruck wohl noch getrennt, doch dichtend in einen Bogen gespannt, verstummen vor dem Schauspiel der Natur sinnbildhaft. Das Abendrot zerfließt im Blau; die hohen, wogenden Gipfel ringsherum scheinen zu murmeln: Ave Maria. Eine Rückkehr von seiten Carduccis zur katholischen, oder auch nur zur christlichen Religion? Nein. Wohl aber ein Besinnen auf das zu tiefst Religiöse in seinem eigenen Wesen.

Besser noch: ein Erlebnis des Religiösen. Carducci hat das Göttliche immer in der Natur erlebt, im Sichentäußern an die Natur. Er hat es erlebt auf dem Umwege über den Tod und über die Natura-amore. Und er scheint es wirklich nur dichterisch erlebt zu haben, nicht aus dem Bewußtsein gestaltet zu haben, noch etwa nachträglich zu einem kritischen Bewußtsein gelangt zu sein dessen, was ihm schauend offenbar geworden war. Denn wenn er z. B. den Tod aus dem Bewußtsein gestaltet, stellt er ihn dar als Jenseits, meist sich an klassische Vorbilder anlehnend. Und wenn er das Göttliche aus dem Bewußtsein gestaltet, wird es zu einer

plumpen Frage, zu einem formlosen Fremdkörper in seinen Versen: Che fanno giú ne le lor tombe i morti? Che misteri, che orror, dite, son questi? Che siam, povera razza de i viventi? l'enorme mister de l'universo ... usf. Gestaltet es aber der Dichter rein phantasiemäßig, so erlebt er es eben als jenes Sichentäußern an die Natur, das nicht grundsätzlich verschieden ist im Canto dell'amore, wo er so im Naturhaften aufgeht, daß sich ihm die Zunge selbst bewegt, und etwa im Sonett Traversando la maremma pisana, wo die ganze Tragik eines Menschenlebens Ruhe findet in der heimatlichen Erde, oder in der Ode La chiesa di Polenta, wo alles Menschliche eingespannt wird ins Naturhafte, und wo im Abend der Natur der eigene Abend mitschwingt wie ein tiefes Einverstandensein, das sogar der Süße nicht entbehrt. Daß aber dieses Auflösen in der Natur bloß ein Erdichtetes, nicht ein Erdachtes war, dafür zeugt auch die immer wieder auftretende Frage nach dem Warum des Lebens und nach der Unendlichkeit. 1889 noch sagt er im Gedicht Nel chiostro del Santo[41] / Dinanzi da gli occhi smarriti / Ombra informe, che vuol l'infinito? Mit andern Worten: Dieses Religiöse erscheint in Carducci nicht als ein Glauben an ein Unbedingtes, sondern als ein sprunghaftes, immer wieder sich erneuerndes Erleben des Göttlichen, wie wir es einmal sogar in einem Briefe finden, der eine kostbare Ergänzung ist zum Canto dell'amore, den er kommentiert: Der Dichter sagt seinem jungen Freunde Ferrari, er möchte in der Toskana verbrannt werden, und seine Asche solle ins Meer gestreut werden(!). Addio ... Salute, o genti umane affaticate! / Tutto trapassa e nulla può morir. *Dio c'è*[42]. Und dieser Gott ist, wie aus der Stelle hier klar erscheint, die Natur als Schicksal verstanden. Denn das ist das religiöse Erlebnis schlechthin: Dieses Zunichtewerden vor einem Größern, Schicksalhaften, Maß aller Dinge, ob es nun der Dichter ausdrücklich gestalte, wie etwa in dem «*ignoto* io passi a i concilii de l'ombre...[43]» und in dem Zerstreuen der Asche im Meer als offene Sinnbilder für das Abstreifen der eigenen Persönlichkeit, oder ob er es erahne, wie in den großen Gestaltungen des mystischen Einswerdens mit der Natur. Dabei ist aber dieses Schicksal Carduccis nicht ein Blind-launenhaftes, sondern ein immer mehr Bejahtes und Pflichtbetontes. Während noch im Canto dell'amore vom Jahre 1877 jenes Sich-der-Natur-einverleiben ein bloßes Mitgerissen-werden ist, ist es im zehn

[41] Poesie, p. 944.
[42] Lettere II, 235/36.
[43] Poesie, p. 808.

Jahre später verfaßten Canto di marzo vielmehr ein Mitgehen, ein Mitmüssen, ein Mitwollen, ein Jasagen. Chinatevi al lavoro, o validi omeri! Beugt euch zur Arbeit, ihr kräftigen Schultern! Die Schultern müssen sich beugen, weil sie eben kräftig sind, und weil es das Schicksal der Kraft ist, daß sie Arbeit leiste. In einem Briefe aus dem Jahre 1853 hat er geschrieben: Io campo; perché la materia giovine è forza che vegeti . . .[44]. Hier müßte es heißen: La materia giovine è forza che agisca, che si attui, che lavori, che s'affatichi. Dort gebietet das Schicksal nur zu leben, hier gebietet es zu tun. Strenger gefaßt: Dort gebietet es bloß zu vegetieren, hier zu tun, zu schaffen. Die Pflicht wird zum Sinn des Lebens. Pflicht aber ist das Sicheinordnen in das Werden der Natur. Und dieses Werden und zugleich Sein der Natur ist das Göttliche.

[44] Lettere I, 1/2.

Schluß-Kapitel:

Ausblick.

Nach 1860 kommt die Bewegung des italienischen Risorgimento mählich ins Abflauen. 1862 gerät die italienische Regierung in die schlimme Lage, Giuseppe Garibaldi bei Aspromonte bekämpfen und gefangen nehmen zu müssen, eine Notwendigkeit, die sich fünf Jahre später unglücklicherweise wiederholen sollte; 1866 kamen die schlimmen Tage von Custozza und Lissa, die trotz dem Sieg der verbündeten Deutschen, oder vielleicht gerade deshalb mithelfen sollten, jene Art kollektiven Minderwertigkeitsgefühls hervorzurufen, von dem sich Italien erst in den letzten zehn Jahren eigentlich wieder erholt hat. Auch im Innern ist an Stelle der heroischen Periode die Prosa des Parlamentarismus getreten: An Stelle der Rechten regiert bald einmal die Linke: Vom Liberalismus geht man damit über zur Demokratie, vom Ideal zum Produkt der Wirklichkeit[1]. Hauptgestalt der Linken ist jener Agostino Depretis, dessen Name verknüpft erscheint mit dem Begriff des Trasformismo, gleichbedeutend einem Zerfall des parlamentarischen Lebens. Es sind nicht zuletzt diese mißlichen politischen Verhältnisse gewesen, die im Scudiero dei classici Carducci den streitbaren Geist wachgerufen haben, durch den dann erst die eigene Dichtung des reifen Mannes frei wurde. In den Giambi ed Epodi dieser Zeit hat er sich befreit von der Gefolgschaft der Klassiker, so daß er später sagen konnte: Nei Juvenilia sono lo scudiero dei classici: nei Levia Gravia faccio la mia vigilia d'armi: nei Decennalia[2], dopo i primi colpi di lancia un po' incerti e consuetudinari, corro le avventure a tutto mio rischio e pericolo[3]. Das Bild vom Streiter und vom Lanzenbrechen ist treffend: im Streiten hat sich Carducci frei gemacht. Schon 1856 hatte er, noch voll von dem großen Vorbilde Vittorio Alfieris, in dem Sonett Non vivo io, no. Dura quïete stanca ...[4] gesagt: Vissuto io fossi a sterminar tiranni / Con voi, Roma ed Atene ... 1862 sagt er von seiner Zeit: questi ignavi dí[5].

---

[1] Croce, Storia d'Italia. Bari, Laterza 1929.
[2] Die Decennali entsprechen den Giambi ed Epodi der endgültigen Ausgabe der Gedichte und den ersten Rime Nuove.
[3] Op. IV, 58.
[4] Poesie, p. 100.
[5] Poesie, p. 354.

Sechs Jahre später läßt er die Ode In morte di Giovanni Cairoli[6] ausklingen in den Vers: La nostra patria è vile. Und im Idillio maremmano[7] noch schreibt er, er verfolge i vigliacchi d'Italia e Trissotino. Ein Mann von der Art eines Depretis konnte diesem feurigen Bewunderer des großzügigen, aber stark umstrittenen Francesco Crispi nicht zusagen: «l'irto spettral vinattier di Stradella» nennt er ihn in der Ode Roma[8].

Aus dieser geistigen Situation läßt sich wohl der Grundzug des carduccischen Wesens erkennen, den der Dichter selbst gestaltet hat in dem meisterhaften Sonett Martino Lutero[9], zurückblickend auf sein Leben (Pregar non posso senza maledire), nebst unzähligen andern Gestaltungen, nicht zu vergessen jenen frühen Vers, morirò combattendo. Ich meine seine Streitlust, seine Angriffsbereitschaft. Wahrscheinlich geht auch sein Denken nur so vor sich: Im Widerstreit mit den Ideen anderer und mit deren konkreten Angriffen. Sein Denken wäre seinem tiefsten Wesen nach Polemik, nicht wie jedes Denken eine Auseinandersetzung, sondern mehr auf das gelegentliche Angreifen und Angegriffenwerden abgestimmt. Denn Carducci ist ja kein von sich aus aufbauender, konstruktiver, spekulativer, synthetischer Denker. Dies ist eine Grundtatsache, die wir schon wiederholt angetönt haben, und die auch von Croce belegt wird durch die Gegenüberstellung von Carducci als Kritiker und De Sanctis. Carducci ahnt es übrigens selbst: Er schreibt in einem Brief an Chiarini[10]: ... Come parlare della legislazione innovata? della *filosofia* ecc? E poi ho da far moltissimo per il Petrarca. E poi *son pigro a far lavori di pensiero.* Dieses Denken aber aus dem Widerstreit mit den andern bedingt seine ganze, geistige Haltung: Sein voreiliges Entschließen, sein Ueberszielhinausschießen, sein ungestümes Sichfestlegen auf eine Meinung, seine Unbeirrbarkeit, die schuld sind an den Widersprüchen, Verwirrungen und Irrungen seines Geistes. So bekämpft er die weichliche Romantik eines Zanella und eines Panzacchi und anderer und meint, er müsse sich dazu in die Zwangsjacke strenger, klassischer Observanz zwängen, in einen Klassizismus, der, wie Petrini gezeigt hat, bis zum Alexandrinismus, zur Manier ausartet. Und dabei war er doch zutiefst auch Romantiker und hat als solcher von seinen besten Gedichten

[6] Poesie, p. 433.
[7] Poesie, p. 667.
[8] Poesie, p. 808.
[9] Poesie, p. 574.
[10] Lettere I, 114.

geschaffen, die irgend einem unbefriedigten Sehnen entsprangen. Sein ganzes Leben ist ja aufteilbar, wie wir schon gesehen haben, in ein Leben der Teilhaftigkeit und des Ausschlusses von den Idealen, Teilhaftigkeit an den Dingen seines Sehnens fast immer auf dem Wege der Phantasie, und Ausschluß meist als nachträgliches Bewußtwerden der gegenständlichen Unerreichbarkeit des Ersehnten. Er meint, er müsse folgerichtigerweise auch das Mittelalter mit seinem unfreien, ganz nur auf das Jenseits eingestellten Lebensideal verwerfen, und hat dann doch gerade hier die besten Balladen gedichtet: Faida di commune, Legenda di Teodorico, Canzone di Legnano, Comune rustico, Su i campi di Marengo. Es sind dazu noch fast die einzigen, die die italienische Literatur überhaupt kennt. Er hat hier die italienischen Komunen entdeckt mit ihrem aufblühenden, gesunden Leben, und er hat gelernt zu scheiden: «Il diavolo, simbolo dell'odio al bene e al bello, negazione della grandezza ecc., ride sull'abiettamento de' romani vinti, ride allegro della goffaggine e barbarie de' nuovi ideali e delle nuove vittorie, ride che l'idea sia alfine vinta: è l'ultimo eccesso del medioevo crudele ignorante bestiale: ed è pur lui la superstizione che è in chiesa. Ma ciò sparirà nella fusione delle due genti. E ritornerà la scultura buona, la pittura buona, Giotto, Dante». So schreibt er 1897 in einem Brief[11] an Severino Ferrari. Er meinte ferner, er müsse Epiker sein, und legte sich eigens eine Theorie zurecht, bloß die epische sei Dichtung: Dire degli eroi, segnatamente di quelli che diedero l'anima e il sangue al dovere e alla sante idealità, è ufficio e pregio della poesia, schreibt er 1892[12]. Und doch sind seine besten Gedichte lyrisch, und er hat sie geschrieben, als die großen Probleme seiner Persönlichkeit in ihm zur Lösung drängten, sein Wunsch z. B. nach einem praktischen Leben, das frei wäre von jeder problemhaften Kompliziertheit. Und auch dieser Wunsch nach einem tätigen Leben, den er später wieder ausgedrückt hat als Wunsch, er hätte Soldat sein mögen[13], war ein Verkennen seiner selbst.

Dieses Leben von Widersprüchen ist nun aber auch schuld an den Odysseen der Carducci-Kritik, wie wir in anderem Zusammenhang schon dargestellt haben[14]. Auch Thovez ist gar nicht etwa frei vom Vorwurf, die von Carducci leidenschaftlich verfochtenen Programm-

[11] Lettere II, 269.
[12] Lettere I, 310.
[13] Lettere I, 355 ff., passim in den Briefen an den Colonello und Freund Carduccis Francesco Sclavo.
[14] I. Kapitel, p. 3 ff. namentlich.

punkte widerlegt zu haben, ohne dabei seine Dichtung zu treffen. So würde sich die Diskussion ewig haben ergehen können, ohne zu einem Ergebnis zu gelangen. Wie nirgends ist bei Carducci aus nunmehr begreiflichen Gründen die intentionelle Kritik ungeeignet, etwas Wesentliches herauszuarbeiten. Aber auch die psychologische Kritik, die einfach jedes Gedicht in eine Biographie einordnet, wo es einen Platz findet, nicht als künstlerische Gestaltung vor allem, sondern als Dokument des Lebens, ist ebenso unzulänglich (Jeanroy und andere). Das Problem war hier vor allem einmal das crocesche: Poesia e non-poesia. Was ist Dichtung, und was ist nicht Dichtung. Domenico Petrini hat es gestellt in einer originellen Schrift über den Meister, in der diesem eigenen Form: Poesia e poetica[15]. Nur diese Frage führt zum Wesentlichen: Was ist in Carducci echt, was unecht; besser: was ist Kunstwerk (Poesia), was Kunststück (Poetica). Bloß hat Domenico Petrini zu schematisch die Sammlung der Odi barbare als das Unechte und Gekünstelte und Alexandrinische bezeichnet. Dies ginge nur an, wenn man unter den Barbare etwas anderes verstände als Carducci selbst verstanden hat, eben alle jenen Gedichte, wo nach der Art vieler Odi barbare das Kunststück ausschlaggebend ist, nicht die Kunst. Die Scheidung Petrinis ist klar, aber sie ist zu klar, sie trägt den wirklichen Verhältnissen zu wenig Rechnung. Es hat von den besten Gedichten unter den Odi barbare, wie wir gesehen haben. Denken wir nur an Nevicata, Colli toscani, Pe 'l Chiarone, Sogno d'estate, Canto di marzo. Allerdings sind es die metrisch einfachsten, mit Ausnahmen vielleicht des Canto di marzo. In unserer Arbeit ist das Werturteil, auch wo es nicht ausgedrückt ist, immer das Primäre, das Immanente. Denn ein Werturteil muß hier wie nirgends von Fall zu Fall gefällt werden. Kritik heißt ja doch Scheidung. Und wenn wir von einer Reifeperiode und von einem Fortschritt geredet haben, so wäre dieser Fortschritt schon theoretisch nicht auf alle Gedichte blindlings auszudehnen, und noch weniger gerade bei Carducci. Er hat bis spät die spielerischsten Gedichte geschrieben, und der Königin Margherita, die sich offenbar mit alttoskanischer Lyrik abgab, hat besonders gefallen die wertlose Sestina, die 1885 abgefaßt wurde, also in der Zeit seiner Reife, wie ihr denn auch jene heinesch inspirierten und in eine trecentistische Sprache übersetzten Gebilde gefielen wie Mattinata, Serenata, Diparita, Disperata usf. Und doch sind dies Versuche, sich in ein fremdes Dichtideal hineinzuleben,

---

[15] Petrini D., Poesia e poetica carducciana. Roma, De Alberti 1927.

vielmehr denn Eigenes, zum Gesagtwerden Drängendes auszudrücken. Carducci selbst hatte das Gefühl, daß hier ein Leerlauf neben seiner Dichtung hergehe. Er entschuldigt sich deshalb gleichsam[16]: ... di quando in quando bisogna concedermi questi ritorni alla contemplazione serena o quasi idolatria delle pure forme estetiche della Grecia naturalmente divina (er spricht diesmal von den gleichgearteten Primavere elleniche); di quando in quando bisogna concedermi che io mi riposi in questi lavori di cesello, che mi vi distragga dalla realtà, la quale finirebbe per soffocarmi nello sdegno e nel fastidio. Diese lavori di cesello sind also offenbar, was Petrini unter den Barbare verstand.

Unsere Arbeit hat aber diese Scheidung zwischen Poesia und Nonpoesia nicht zum Hauptzweck. Sie liegt ihr wohl zugrunde. Unsere Aufgabe aber war, die Natur in den Brennpunkt des carduccischen Schaffens zu stellen, zu schauen, inwiefern Carducci der Dichter der Natur ist. Diese Aufgabe ist noch nie mit dieser Ausführlichkeit gelöst worden. Wohl besteht einiges, das man als Vorarbeit bezeichnen könnte: Etwa das sympathische Büchlein L. Barbonis: Col Carducci in Maremma[17], das so offen und köstlich naiv bewundernd das Erlebnis Carduccis auf seiner Scholle aufgenommen hat. Auch die Gedichte sind hier beigezogen, doch werden sie mehr als Gestaltungen des Gegenstandes, der Maremme z. B., geschätzt, denn als solche der Persönlichkeit Carduccis gewertet und somit auf ein lebendiges Zentrum bezogen. Karl Voßler spricht in seiner «Italienischen Literatur der Gegenwart»[18] sogar von einer Naturreligion: «Carduccis wahre Religion, soweit sie sich erkennen läßt, ist dichterische Verehrung der unendlichen Natur», aber er sieht deren reinsten Ausdruck in der vom Klassizismus nicht unangetasteten Ode Su Monte Mario, wo sie am oberflächlichsten erscheint, nicht am tiefsten. Auch Papini schreibt in seinem Buche L'uomo Carducci[19] ein Kapitel Il contadino, in dem er den Dichter in seinem Wesen als Bauer bezeichnet, nachher aber dieses Urteil widerruft und aufhört, wo die Kernfrage anfangen sollte. Giovanni Zibordi schreibt einen Aufsatz über La campagna nella poesia del Carducci[20], ohne dieses Erlebnis in den Mittelpunkt stellen zu wollen,

---

[16] Lettere I, 181.
[17] Firenze, Bemporad s. d.
[18] Heidelberg, Winter 1914. Vgl. p. 44.
[19] Bologna, Zanichelli.
[20] 1911 erschienen im Buche: Ugo Brilli e G. Z., Nel mondo lirico di G. C., Bologna, Zanichelli und nun 1925 in dem Bändchen G. Z., Studi e ricordi carducciani. Milano, «Corbaccio».

und gibt im Wesentlichen eine Antologie von Carduccigedichten, die sich auf irgend eine Landschaft beziehen. Das Wichtigste in dieser Hinsicht aber hat bis jetzt wohl Beatrice Sposato geschrieben, in dem Kapitel L'atteggiamento del Carducci di fronte alla natura e alla storia ihres Buches L'evoluzione poetica di G. C.[21] Sie weist mit vollem Recht darauf hin, daß man bis jetzt zu sehr den Schwerpunkt auf Carducci als Dichter der Geschichte gelegt hat, und dabei zu wenig auf den Dichter der Natur geachtet hat. Man habe ihn zu sehr Horaz genähert, ohne zu sehen, wie viel in ihm von Virgil abstamme und virgilisch sei. Sie sieht das Band, das besteht zwischen dem Meister und seinen «Jüngern» Pascoli und D'Annunzio nur auf diesem Wege möglich: auf dem Boden des Naturgefühls, wobei sie vielleicht zu weit geht in der Uebersteigerung der vorwärtsweisenden Tendenzen in Carducci: Ich glaube , daß der Pianto antico nicht genügt, um von einer Vorwegnahme des pascolischen Poeta-fanciullo zu reden, noch Sogno d'estate u. a. Und noch weniger überzeugt die Vorwegnahme der dannunzianischen Sinnlichkeit in den kühlen Liebesszenen griechischer und römischer Mythologie, etwa der Liebe zwischen Janus und Camesena. Hingegen besteht ja jene andere Verbindung, auf die namentlich Petrini hingewiesen hat: Die gemeinsame Beschäftigung um das Handwerkliche am Gedicht, der gemeinsame Alexandrinismus. Immerhin verdankt diese Arbeit dem Werke Beatrice Sposato's viel. Uns handelte es sich darum, das Naturerlebnis noch einseitiger und ausschließlicher in den Mittelpunkt zu stellen und die Beziehungen reicher und vielfältiger aufzudecken, die bestehen mit der gegenständlichen Dichtung Carduccis. Wir sind dabei praktischerweise von der Darstellung der Natur als Inhalt ausgegangen, von der Natur als empirischer Natur, haben uns aber immer den Weg freibehalten zu jenem Sichtpunkt, von dem aus die Natur nicht mehr ein inhaltlich Begrenztes ist, sondern lediglich der eine Pol eines Spannungsverhältnisses.

Wenn wir nun endgültig über die Darstellung der empirischen Natur hinausgehen und übergehen zu jenem Sichtpunkt, so bleibt uns noch als letzte Aufgabe, dieses Spannungsverhältnis ins Auge zu fassen, und im Besondern das Verhältnis ebendieser Natur zu dem, was in der carduccischen Dichtung Geist sein könnte. Denn: Ist Carducci nicht auch Dichter des Geistes? ebensosehr vielleicht als Dichter der Natur? Ist am Ende unsere Problemstellung eine Selbsttäuschung? Hat nicht Carducci Mazzini

[21] Firenze, Vallecchi (1927).

in den Mund gelegt: Tu solo, o ideal, sei vero? Hat nicht er in der Ode La chiesa di Polenta gesagt[22]:

Ombra d'un fiore è la beltà, su cui
bianca farfalla poesia volteggia:
Eco di tromba che si perde a valle
è la potenza.

Fuga di tempi e barbari silenzi
vince e dal flutto de le cose emerge
sola, di luce a' secoli affluenti
faro, *l'idea.*

Jenes Gedicht von 1872, dieses von 1898, Anfang und Ende seiner Dichterlaufbahn. Und ist Carducci nicht eben doch der Dichter der Geschichte, il poeta commosso dalla storia, wie Luigi Russo sagt? Sicher ist, daß Carducci immer wieder ein epischer Dichter sein und als solcher gelten wollte. Von Bologna nach Ferrara reisend, der Stadt Ariosts und Tassos, spürt er, wie er den unsterblichen Phantasien näher kommt, die einzig für ihn Dichtung heißen[23]: A me ne l'ombra l'epopea distende / Le sue rosse ali, e su 'l mio cuore il sole / De le immortali fantasie raccende. Und wie er neun Jahre vor seinem Tod, als Dreiundsechzigjähriger, die Dichtung für immer abschließt, und die Gesänge in seinem Herzen erlöschen, wie er sagt, da träumt er noch ein letztes Mal davon, ein großer Epiker zu sein, wie Homer[24]: A me, prima che l'inverno stringa pur l'anima mia / Il tuo riso, o sacra luce, o divina poesia! / Il tuo canto, o padre Omero / Pria che l'ombra avvolgami! Was Carducci ja eigentlich anstrebte, mit dieser epischen oder geschichtlichen Dichtung, war das, was er in der lyrischen schon erreicht hatte, vielleicht ohne dessen bewußt zu werden, in Il bove z. B.: Eine jedes Persönlichen freie, von Gefühlen freie, nur an Dinge, Gegenstände gebundene Dichtung. Aber dinanzi al vero storico, il quale, gloria e tormento del secolo nostro, pervade ormai tutto il pensiero umane, la poesia ... compie di spegnersi[25]. Dennoch hat er's versucht. Ein großes Epos verdanken wir ihm keins. Es fehlt ihm

[22] Poesie, p. 1010.

[23] Poesie, p. 573. Momento epico. Vgl. auch A Scandiano: A tergo mi lasciai la grama / Che il monde dice poesia, lasciai / I deliri a cui par che dietro agogni / L'età malata. Io sento che mi chiama / De' secoli la voce, e risognai / La verità dei grandi antichi sogni. 989.

[24] Presso una Certosa, Poesie, p. 1026. Auch wenn es heißen sollte: Bevor ich sterbe, will ich noch einmal deinen Gesang hören, o Vater Homer!, wäre es für das Ergebnis dasselbe.

[25] Bei Anlaß der Odi barbare. Op. XI, 236/37.

dazu der künstlerische Atem vor allem: Nicht umsonst ist die Canzone di Legnano beim Parlamento stehen geblieben. Carducci hat als Epiker nur einzelne Szenen beschrieben. Wo er darüber hinausgeht, versagt er. Auch die unerläßlichen Exkurse in die Geschichte, die sich in verschiedene Oden einzwängen, sind eine Aneinanderreihung von je länger je weniger zusammenhängenden Szenen. (Denken wir an die großen Oden der Rime e Ritmi, wo der Zusammenhang zwischen den einzelnen Bildern meist überhaupt fehlt.) Doch schauen wir nun die Balladen an: Es ist nicht eigentlich das Epische, das hier im Mittelpunkt steht, nicht die Handlung als solche. Einzig in Faida di comune hat die Handlung eine wichtige Funktion. In Comune rustico ist sie Staffage, in der Leggenda di Teodorico fällt der dichterische Ton um zwei Stufen, sobald die Handlung beginnt. In Sui campi di Marengo ist nicht die Handlung die Hauptsache, sondern die Gedanken. Was den Dichter im Grunde bewegte, auch in der Faida di Comune, ist die jugendfrische Naturkraft dieser Menschen des Mittelalters, deren er sich auch bewußt wird in dem Sonett Fiesole: la natura / Che de i fanciulli a le ricciute chiome / Ride, vergine e madre eternamente. Die Menschheit ist hier in dieser primitiven Zeit am nächsten der Naturhaftigkeit, sie ist von einer problemlosen Ganzheit, jener Abgeschlossenheit und Kraft und Ruhe zugleich, wie sie auch seinem georgischen Lebensideal entspricht: Deshalb auch die Paarung der beiden Motive in Comune rustico. Carducci hat also hier in die Vergangenheit hineingeschaut das Ideal, das er sonst gestaltete als ein georgisches, in der gegenwärtigen Natur. Aber er hat diese Vergangenheit ihres spezifisch geschichtlich-geistigen Gepräges entblößt dadurch, daß er namentlich das naturhafte Leben dieser Menschen in den Mittelpunkt stellt. Er schränkt dies Geschichtlich-Geistige noch mehr ein durch die Gestaltung der Nemesis, die wir noch kurz zu behandeln haben.

Ueber dieses Problem ist schon viel geschrieben worden. Die Auffassung, daß sich das Böse irgendeinmal räche am Missetäter oder an dessen Nachkommen, ist von Carducci häufig gestaltet worden: Von der Ode Dopo Aspromonte weg über Ça ira, In morte di Napoleone Eugenio, zu einigen andern Gedichten. Dieser «primitiven Geschichtsanschauung Carduccis» hätte man gerne die Bedeutung unterschoben von der Immanenz des Urteils und folglich auch des Gerichts im moralischen Tun, oder wie Voßler hegelsch sagt: «daß nämlich die Entwicklung der geistigen Dinge zugleich deren Erprobung und Kritik bedeute». Aber das ginge nicht an. Carducci gab der Nemesis «nur den kleinlichen Sinn einer straf-

rechtlichen Wiedervergeltung» ... und, fügt Voßler bei, «Man weiß nicht, wo hier die Ueberzeugung aufhört und die Phrase anfängt.» Aber Voßler tut Carducci auch hier unrecht: Der ist nicht Geschichtsschreiber, sondern Dichter. Und gerade in unserem Zusammenhange kommt das Problem der Nemesis erst eigentlich zu seiner Geltung. Denn diese Nemesis, die naturgesetzartig das menschliche Geschehen beherrscht, so daß die Menschen vor ihr zu bloßen Schemen werden, ohne eigene Entschlußfähigkeit, Phantome, Gegenstände, Natur, sie vernatürlicht gleichsam das geistige Geschehen. Es gibt hier kein Drama, keine Dramatik mehr. Es ist alles nur noch ein Wachsen, ein Hineinwachsen in das Schicksal. Die Geschichte wird so zum Naturhaften, zum Mythos: In Ça ira haben wir durchaus nicht die Nemesis mit dem kleinlichen Sinn einer strafrechtlichen Wiedervergeltung, sondern einen wirklich groß geschauten Naturmythus, der über diesen Begriff der Nemesis herausragt.

Auf die Frage: Ist Carducci Dichter der Natur oder Dichter des Geistes? gibt es natürlich theoretisch keine eindeutige Antwort, eben weil eine notwendige Antinomie besteht, ein Spannungsverhältnis, dessen einer Pol nicht ist ohne den andern. Jeder Dichter ist Dichter der Natur, und jeder Dichter ist Dichter des Geistes. Doch hat gerade die Prägung «Carducci Dichter der Natur», eine tiefe Wahrheit deswegen, weil sie die hauptsächlichste, wesentliche Zwiespältigkeit seiner Persönlichkeit wiedergibt, die eigentlich stets das wollte, was ihr immer versagt bleiben mußte, und das tat, was sie nicht wollte. Aehnlich wie jenes Sprichwort sagt:

Chi vuo' non può,
Chi può non vuo',
Chi fa non sa,
Chi sa non fa,
E cosí il mondo mal va.

Das Sprichwort stimmt auf Carducci bis auf das Ergebnis: Es müßte hier heißen: E cosí il mondo *ben* va. Denn dieser Zwiespalt ist wohl eigentlich die Triebfeder Carduccis gewesen: Die lavori di cesello zeigen uns, was aus ihm geworden wäre, wenn ihm dieser Ansporn des Denkens gefehlt hätte, welches das Salzkorn seines Dichtens, der Sauerteig seines Schaffens geworden ist. Solange dieser immer lebendige, aufreizende Gegensatz zwischen Dichten und Denken in ihm sich spannte, solange diese «Minerva oscura» seines Geistes fortfuhr, Widersprüche zu schaffen und Probleme, war er Dichter. Und wie sie langsam nachließ und vielmehr die Widersprüche sich legten, ebbte auch sein Dichten mählich ins

Farblose zurück. So daß damit auch für Carducci andeutungsweise ausgeführt erscheint, was Luigi Russo in einem neulich erschienenen Artikel bloß angedeutet hat[26], daß es nämlich gerade das Denken ist, das, als solches überwunden, zu der Ursprünglichkeit und Barbarei und Jungfräulichkeit des Dichtens spornt, die nicht eine Ursprünglichkeit und Jungfräulichkeit a priori ist, sondern eine von Mal zu Mal neu erworbene Läuterung der Kultur. Carducci ist im Besondern nicht durch die Tiefgründigkeit eines spekulativen Denkens, sondern durch die Ueberwindung der Gegensätzlichkeit zwischen seinen übereifrigen polemischen Festlegungen und seinem Fühlen zum Dichter geworden. Durch die Schaffung neuer Mythen und durch seine Sorge um eine überpersönliche Dichtung aber, die ihn fast dazu geführt hätte, an der Möglichkeit der Dichtung überhaupt zu zweifeln, erscheint Carducci als ein kraftvoller, moderner Geist, unserer Zeit näher verwandt als seine Jünger Pascoli und D'Annunzio, die gelegentlich seine gegen die Dekadenz hinweisenden Tendenzen entwickelt und ausgemünzt haben. Seine Natur ist nicht prunkend, sinnenfreudig auskostend, primitiv und raffiniert zugleich wie die eines D'Annunzio, nicht zerfließend vag, einzelheitlich, unbestimmt wie die eines Pascoli. Sie hat nichts Geschwätziges, sondern etwas Karges, Kräftiges, Gesundes, manchmal Strotzendes. Es liegen ihr gewisse Grundanschauungen zugrunde, die, wenngleich als Naturhaftes gestaltet, doch von großer geistiger Bedeutung sind: Familie, Heimaterde, Arbeit auf der Scholle, Natur ein ewig Werden, das uns alle eint und in dem der Mensch als Einzelwesen aufgeht: Anschauungen, die heute wie kaum zuvor lebendig, nicht zuletzt auf deutschsprachigem Gebiete zum wahren Verständnis des Dichters führen können.

[26] L. R., Richtlinien der literarischen Kritik und der Literaturgeschichte in Italien. Dt. Vierteljahrschr. f. Litwiss. u. Geistesgesch. X, 4. (1932)

Anhang:

Ausgewählte Uebertragungen.

---

1. Sommertraum. 1880.
2. Toskanische Hügel. 1880.
3. Wintertag. 1881.
4. Prosa über San Miniato. 1883.
5. Das Bild. 1884?
6. In der toskanischen Maremme. 1883
7. Sankt Martini. 1885?
8. Märzlied. Vor 1889.

Sommertraum.

Zwischen den Schlachten, Homer, die dein Lied durchziehn, übermannte
mich die drückende Stunde: das Haupt sank mir nieder im Schlummer
an des Skamandros Ufern, das Herz floh in die Toskana,
träumend, friedliche Dinge aus jungen Tagen erträumend.
Nicht mehr Bücher: das julisonnedurchflutete Zimmer,
das widerhallte vom Rollen der Karren über das Pflaster,
weitete sich: in der Runde erstanden um mich meine Hügel,
teure, einsame Hügel, die blühten im jungen April.
Munter murmelnd ein Rinnsal sickerte nieder durch Matten
und ward zum Bache: am Bache wandelte hin meine Mutter,
blühend an Jahren annoch, und führte ein Kind an der Hand mit,
dem auf den weißen Schultern die Locken golden erglänzten.
Stolz auf die Liebe der Mutter beinelte lustig das Knäblein,
voll des unermeßlichen Jubels der hehren Natur.
Denn vom Schlosse ertönten die Glocken, verkündend daß Christus
wieder gen Himmel fahren werde am morgigen Tag.
Und über Hügel und Fluren, in Lüften, auf Wassern, in Zweigen
hallte des Frühlings immerliebliche Melodei.
Pfirsich und Aepfel waren voll weißer und rötlicher Blüten,
voll von gelben und blauen Blumen die Wiesen darunter,
rot bekleidet der Klee die Matten, wo sie sich neigten.
Weich vom Golde des Ginsters, dehnten sich friedlich die Hügel,
sanft kam ein Lüftchen herüber vom Meer und bewegte die Blüten
und die Düfte. Im Meer aber wiegten sich leise leise
vier weiße Segel und zogen dahin in der gleißenden Sonne,
die da alles umflutete, Himmel und Erde und Meer.
Glücklich schaute die junge Mutter auf in die Sonne.
Ich blickte hin auf die Mutter, sinnend dann auf den Bruder,
den, der ferne jetzt liegt unterm blühenden Hügel am Arno,
die in der Nähe mir ruht, in der einsamen, stillen Certosa,
sinnend und zweifelnd, ob ihnen denn immer noch Atem gegeben,
ob meiner Trauer gedenkend, sie kehrten aus einem Lande,
wo unter Freunden die glücklichen Jahre sie wiedererleben.
Dann aber schwanden die lieben Bilder dahin mit dem Schlafe.
Lorchen erfüllte indessen mit singender Freude die Räume,
über den Rahmen gebückt, folgte Bice dem Werke der Nadel.

Toskanische Hügel.

Tuskische Hügel, und ihr, Oliven in friedlichen Hainen,
in deren ruhigem Schatten ich einst der Liebe gedachte,
tuskischer Weinmond, und unter purpurnen, schäumenden Trauben,
unter des Himmels Blau und unter frohem Getön

Sonne der jungen Jahre, o lächelt dem süßen Kinde,
das mir Liebe entreißt als Gattin in tuskische Lande.
Lächelt ihr zu, und was mir immer versagte das Schicksal,
Frieden des Fühlens, leiht ihr es ihrem Gemüt.

Hügel, o schweigt, Oliven, wollet nicht raunen, und sage,
Sonne, auch du es ihr nicht, du allessehende, milde,
daß hinter jenem Berge, vielleicht sie erwartend, die Meinen
ruhen, die lebten in Gram, die da starben in Not.

Staunend sieht sie die Hügel und fühlt sich im Herzen das Leben
zittern und wie ein Geisteshauch ihre Haare berühre,
während der Bergwind, da schon die Sonne sich neigt, um die jungen
Schläfen spielend, den weiß flutenden Schleier bewegt.

Wintertag.

Grau die Stadt, wohin ich schaue.
Flocken langsam niederfallen.
Aus den Straßen, Gassen allen
Hallt kein Laut empor:

Keines Händlers gelles Rufen,
Kein enteilend Wagenrollen,
Bricht aus keiner jugendvollen
Brust ein Lied hervor.

Von dem Turm die Stunden wimmern.
Durch die trägen Lüfte tragen
Sonnenferner Welten Klagen
Dumpf sie an dein Ohr.

Seltsam: Vor den überhauchten
Scheiben Vögel frierend hocken:
Sind die Geister, die mich locken,
Schaun gebannt mein Tun.

Bald, ihr Lieben, bald, ich komme ...
— Du, unbändig Herz, mußt schweigen —
Will zu euch herniedersteigen,
Will im Dunkel ruhn.

Aus der Prosa über den Aufenthalt in San Miniato.

Wie zirpten die Grillen am südlichen Hang des Hügels von San Miniato al Tedesco im Juli des Jahres 1857! ... Rings die Gärten, in denen sich da und dort das dunkle Grün der Feigenpflanzungen kräftig abzeichnete; in der Ebene die Felder, in denen das Grün mählich einem lichten Gelb Platz machte, einem Aschgelb, dem staubigen des großen Sommers; gegenüber die wogende Anmut der Hügel von Valdarno, die einer Reihe von Mädchen glichen, die sich an Händen fassen und den Ringelreihn singen und ihr lachend Antlitz bald nach rechts, bald nach links wenden — all das lebte, glühte, bebte unter dem Reich der Sonne im gleißenden Himmel. Zwischen der Ebene und den Anhöhen zeichnete sich ab eine ununterbrochene Flucht von Pappeln, durch deren Stämme laubige Säulenreihn, vom dichten Weiß der beweglichen Wipfel beschattet, das Flußbett durchschien, in dem, unter der Mittagssonne, weiße Kiesel schimmern. Wie zirpten die Grillen in jenem Sommer der süßen Toskana! ...

Und in dem staubigen Grau der Aeste und in den gelben Rissen der Kreidehügel und in den rostigen Spälten der ausgetrockneten Brachfelder, o die lieben kleinen Tierlein mit den beiden großen, starren Augen, und mit den drei kleinen, lebendigen Aeuglein auf dem knorpeligen Rücken! Sie singen, solange die Vollendung ihres Wesens dauert, das heißt, solange sie lieben: es singen die Männchen, die Weibchen nicht: die Frauen sind immer ohne Poesie. Sie beginnen in den letzten Tagen des Juni, in jenen lichten Morgenstunden, wenn die Milde der Sonne in ihrem ersten Ansteigen noch der duftenden Pracht des jungen Sommers lächelt, da fangen sie an, in lyrischer Eintönigkeit ihre hohen und schrillen Laute zu stimmen. Zuerst eine, zwei, drei, vier, von ebensoviel Bäumen her; dann zehn, zwanzig, hundert, tausend, von irgendwoher, sonnetrunken, wie sie der griechische Dichter hörte; dann ein ganzer großer Chor, der zunimmt an Tonfülle und Stärke mit der Julihitze, und singt, singt, singt, zu Häupten, ringsherum und zu Füßen der Schnitter. Die Ernte hört auf, aber der Chor noch nicht. In der einsamen Hitze der Hundstage scheint es, als singe die ganze Ebene, als sängen alle Höhen, als sängen alle Wälder: es ist, als ließe die Erde aus der ewigen Jugend ihres Schoßes heraus ein unermeßliches Lied strömen, den Jubel ihrer ewigneuen Liebe zur Sonne. Mir aber tut es wohl, in jenem Nirvana von Tönen und Glänzen mein Menschbewußtsein ertrinken zu lassen und mich eins zu

fühlen mit der Freude meiner Mutter Erde: mir ist, als bebten, als frohlockten, als sängen alle meine Fibern und alle meine Sinne wie ebensoviele Grillen. Nein, es ist nicht wahr, daß ich dem kalten Schweigen des Grabes entgegengehe! Ich werde leben und werde singen, ein Einzelatom meiner unsterblichen Mutter. O glückseliger Titon, der du als Grille hervorgingst aus den Umarmungen der Morgenröte! Glückselig ihr Alten, die ihr, wie Griechenland ersann und der göttliche Sinn Platos erzählte, all euer Leben hingabt der Stimme der Musen, und ob der Stimme der Musen alles vergaßt, auch die Nahrung und die Liebe, bis die Götter, euer sich erbarmend, euch verwandelten in braune Grillen.

In der Toskana und in der Romagna fahren die Grillen fort zu singen, immer seltener jedoch, und immer unstimmiger, bis in den September hinein; und ich habe manch eine gerade nach den ersten Septemberregen gehört. Aber wie war jenes Zirpen einer einzelnen Grille traurig in dem wiedererwachten Rauschen der frischen Winde und der Süße des wieder zarten Grüns. Und auch ich bin nunmehr eine Septembergrille: ich beweine nicht, rufe nicht zurück, beneide nicht; nur erinnere ich mich in den Herbstlüften an die Hitzen des Juli 1857 und die Sommer der süßen Toskana.

Das Bild.

Spätentglommene Sonnengluten
Wintermorgennebel scheuchten:
In den Wiesen ward ein Leuchten,
Ueber Schollen glitt ein Fluten.

Zog der Po durch die Gefilde,
Rann der Mincio durch die Weiden,
Als ein Traum in mir die Seiden-
Flügel hob nach einem Bilde:

Still erglüht' in meinem Herzen,
Als in einem wunderreichen
Spiegel meine Jugendzeit,

Ohne Freuden, ohne Schmerzen,
Einer Insel Grün im bleichen
Glanz der Unermeßlichkeit.

Sankt Martini.

Nasse Nebelschwaden schleichen
Träg empor an wirren Hängen,
In der Wetterwinde Drängen
Schäumen Fluten kreischend auf.

Doch im Dorfe, in den Gassen,
Steigt's von Kufen in die Lüfte:
Neuen Weines herbe Düfte
Labend ahnend manches Herz.

Drinnen dreht der Spieß und knistert
Ueber flackerndem Gestelle,
Steht der Jäger auf der Schwelle,
Pfeift ein Lied und schaut hinauf:

Schauet Schwärme schwarzer Vögel
Ueber roten Wolkenstraßen,
Wie Gedanken, die verlassen,
Langsam wandern abendwärts.

In der toskanischen Maremme.

O süßes Land, das mir der Herbe Gut,
Das stolze Wesen, meinen Sinn mir gab,
Wo Haß und Liebe nimmer ruhn, ich hab'
Noch einmal dich gesehn; des wallt mein Blut.

Ich weiß nicht, ob ich lachen, weinen mag;
Ich kenne mählich wieder Ding um Ding;
Auf längstverlorner Spur ich wieder ging,
Darauf der Duft der Jugendträume lag.

Weh, was ich liebte, träumt', war eitel Spiel,
Und immer eilt' ich und war nie am Ziel;
Und morgen fall' ich. Aus der Ferne nur

Verheißen Frieden deine sanften Höhn,
Wann sich die Nebel lichten und im Gehn
Des morgendlichen Regens lacht die Flur.

Märzlied.

Gleich einem Weib, gesegnet des Leib —
auf der Erschlafften Lager sinkt schleichend
nieder der Schlummer ihr, die erbleichend
ruht, und dem Mund ein Lallen entweichend,
plötzliches Rot verrät im Gesicht —

also die Erde. Schattend im Licht
Wolken feldüber abendwärts wallen.
Feucht streift der Wind umher, daß von allen
Pfirsich und Mandeln Blüten entfallen.
Singend ein Chor von Schollen sich hebt:

— Die aus des Meeres Weiden ihr schwebt,
grauweiße Wolken, himmlische Kühe,
daß uns aus vollen Eutern erblühe,
reich eure Milch auf Matten und Flühe
und auf den Wald, der grünend euch lacht. —

Singt es die Blust, die wieder erwacht,
singen's die Knospen zwischen den Zweigen,
Wurzeln sich sehnend recken im Schweigen,
singend des Lebens Sprosse entsteigen
aus dem Gebein der Toten dem Grab.

Donner rollt, Regen rauscht herab.
Dort zeigt ein Kalb den Kopf unterm Schermen,
Hühner die Flügel schlagen und lärmen,
tief seufzt der Kuckuck heimliches Schwärmen,
über das Tenn fliehn Kinder im Sprung:

Beugt euch zur Arbeit, Schultern, im Schwung!
Jugendlich Sehnen, gib dich der Liebe!
Schwinget zum Traum auf, Seelen, die Flügel!
Dränget zum Krieg, verworrene Triebe!
Allwas da war, wird sein alle Zeit.

Anhang II:

Verzeichnis der verwendeten Literatur.

A. Ausgaben von Werken Carduccis.

Opere di G. C. 20 Bde. Bologna, Zanichelli. (Von Carducci besorgte Gesamtausgabe seiner Werke.)

Prose di G. C. Bologna, Zanichelli. (Von Carducci getroffene Auswahl, auf Dünndruckpapier, entsprechend der Poesie.)

Poesie di G. C. Bologna, Zanichelli. (Von Carducci selbst besorgte Gesamtausgabe seiner Verse, auf Dünndruckpapier, entsprechend den Prose. Auf diese Ausgabe verweisen die Seitenzahlen der Arbeit.)

Lettere di G. C. 2 Bde. Bologna, Zanichelli, 1911.

Antologia carducciana (Mazzoni e Picciola). Bologna, Zanichelli.

Als Hilfsmittel zum Verständnis des Textes und zu seiner Verwertung habe ich ferner eingesehen:

F. Trabaudi Foscarini de Ferrari, Il pensiero del C., Indice analitico sistematico. 2 Bde. Bologna, Zanichelli (1929).

Liguori-Pelli, Dizionario carducciano, Firenze, Barbera. (3a edizione 1922).

L. M. Capelli, Dizionarietto carducciano. 2 Bdch. Livorno, Giusti.

B. Gesamtdarstellungen von Carduccis Werk; Allgemeines.

Chiarini Giuseppe, G. C., Impressioni e ricordi. Bologna, Zanchelli, 1901.

Chiarini Giuseppe, Memorie della vita di G. C. Florenz, Barbera, 1920.

Croce Benedetto, Le varie tendenze e le armonie e disarmonie di G. C., Lo svolgimento della poesia carducciana, Il C. pensatore e critico, in La letteratura della Nuova Italia II, S. 35—54, 55—86, 87—110. Bari, Laterza, 1929.

Galletti Alfredo, L'opera di G. C., il poeta — il critico — il maestro. 2 Bde. Bologna, Zanichelli (1929).

Jeanroy Alfred, G. C., l'homme et le poète. Paris, Champion, 1911.

Palmieri Enzo, G. C., Florenz, Le Monnier (1926).

Papini Giovanni, L'uomo Carducci. Bologna, Zanichelli.

Petrini Domenico, Poesia e poetica carducciana. Roma, De Alberti, 1927.

Sposato Beatrice, L'evoluzione poetica di G. C. Florenz, Vallecchi, 1927.

Thovez Enrico, Il pastore, il gregge e la zampogna. Neapel, Ricciardi, 1910.

Voßler Karl, G. C., in Italienische Literatur der Gegenwart, S. 27—49. H'berg, Winter 1914.

Zibordi Giovanni, Studi e ricordi carducciani. Mailand, «Corbaccio».

C. Einzeluntersuchungen zu unserem Thema.

Barboni L., Col Carducci in Maremma. Florenz, Bemporad, 1906.

Sposato Beatrice, L'atteggiamento del C. di fronte alla natura e alla storia, in L'evoluzione poetica di G. C. Florenz, Vallecchi 1927. S. 129—170.

Zibordi Giovanni, La campagna nella poesia del C. in Studi e ricordi carducciani. Mailand, «Corbaccio».

D. Untersuchungen und Gesamtdarstellungen von mittelbarem Interesse für unser Thema.

Azzolini Margherita, G. C. und die deutsche Literatur. Tübingen, 1910. (Diss. Bern).

Borgese G. A., La vita e il libro, III. Turin, Bocca., 1913. S. 85 ff. über den Briefwechsel C.

Brilli Ugo e *Zibordi Giovanni*, Nel mondo lirico di G. C. Bologna, Zanichelli, 1911.

Croce Benedetto, Storia d'Italia (1871—1915). Bari, Laterza, 1929.

Flora Francesco, Dal Romanticismo al Futurismo, p. 7 ff. Mailand, Mondadori, 1921.

Giubbini A., Victor Hugo et G. C. come poeti della storia. Perugia, Guerra, 1912.

Hunziker E., C. und Deutschland. Aarau, Sauerländer, 1927. (Diss. Freiburg).

Oriani Alfredo, La lotta politica in Italia 1892. Kap. XI, Bd. III, S. 301—310. Florenz, La Voce, 1919.

Pascoli Giovanni, Commemorazione di G. C. nella nativa Pietrasanta. Bologna, Zanichelli, 1914.

Reforgiato V., L'elemento epico nelle Odi Barbare di G. C. Catania, Sicula tip., 1898.

Russo Luigi, Richtlinien der literarischen Kritik und der Literaturgeschichte in Italien. Dt. Vierteljahrschrift f. Litw. und Geistesgeschichte X, 4.

Russo Luigi, I Narratori. Rom, Leonardo, 1923. S. 12—13.

Für die Uebertragungen vergleiche:

G. C. Odi Barbare, übertr. von Fritz Sternberg, H'berg, Winter 1913. (Der Autor der Studi carducciani, Rom 1914.)

Eine private Ausgabe ausgewählter Gedichte, übertragen von Th. Mommsen und U. Wilamowitz-Moellendorf (vgl. Card. Lettere I, 206).

Stoffaufteilung.

(Die Zahlen in Klammern bezeichnen die Seiten.)

Einleitung: Problemstellung.

Das Problem des Sinnes der carduccischen Dichtung.
Dichter des Inno a Satana, poeta-vata, barbaro, classico. (1)
Thovez: Der Dichterschulmeister, Croce: 6 Entwicklungsstadien. (3)
Russo: Der Dichter der Geschichte. (4)
Der Dichter der Natur.
Die intentionelle Kritik. (4)
Definition der Natur. (5)

I. Kapitel: Das Naturerlebnis als Erlebnis der toskanischen Landschaft.

Das Leben in der Toskana.
In der Versilia und der Maremme, bis 1849. (6)
1849—60: Florenz — Pisa — Bologna. (7)
Spätere lebendige Beziehungen mit der Toskana. (9)
Die Dichtung in der Toskana.
1853: Prosa über Stazzema u. d. Problem des «Dichtens». (9)
1857: 3 Sonette: Sehnsucht nach einer toskanischen Landschaft. (12)
1858: 3 Gedichte über den Tod des Bruders. (13)
Die Dichtung der Toskana.
1860—70: Krise: Prolog. (15), Poeti di parte bianca. (16)
1870—86: Reife.
Avanti! Avanti!: Naturhaftes und Geschichtliches. (17)
San Martino: Natur als Sinnbild. (19)
Faida di Commune: Dem Gegenstand verbundene Dichtung. (20)
Nostalgia: Natur als Menschliches. (20)
Davanti San Guido — Ça ira, Prosa. Natur als Du und als Ding an sich. (22)
Per le nozze di mia figlia. (25) — Colli toscani. (26) Natur als Schicksal.
Nach 1886: Nachreifezeit.
Abbruch der Gestaltungen toskanischer Landschaft. (28)

II. Kapitel: Das georgische Naturerlebnis.

Begriffsbestimmung. (32)
Erste Spuren.
Prosa über Stazzema, Alla B. Diana Giuntini, Virgilio. (32)
Agli amici della valle Tiberina. (34)
In den Siebzigerjahren.
Il bove. (35) — Alle fonti del Clitumno. (37) Georgisches als erlebte Wirklichkeit.
Idillio maremmano. (39) — Gardasee, Prosa. (42) Georgisches als unerreichbares Ideal.

In den Achtzigerjahren.
Das Ländliche. (45)
Das Georgische in der Geschichte: Ça ira. (45), Commune rustico. (46)
Das Georgische beziehungslos: Canto di marzo. (48)
Das Ausklingen. (50)
Das Georgische als Vorstellungsbereich. (52)

III. Kapitel: Die Natur als Eros.

Haß und Liebe als Spannungsverhältnis und die Natur als Eros. (54)
Das Naturgeschehen als Eros.
1853: Vorausnahme der Gestaltungen. (56)
Typische Vorstellungen in Hochzeits- und Frühlingsliedern. (56)
Der Canto dell'amore als Gestaltung dieser Vorstellungen. (58)
Die Darstellung der Natur als Eros.
Rimembranze di scuola. (60)
Fuori alla Certosa di Bologna. (62)
Le risorse di San Miniato. (64)
Sogno d'estate. (66)
Das Motiv der Liebe in der ganzen Dichtung.
Gestaltung des Zwiespaltes in Pe 'l Chiarone. (67)
Verhältnis zur Geschichte in Fiesole. (68)

IV. Kapitel: Die Natur als das Unbedingte.

Natur als Einzelnes und als Gesamtheitliches. (70)
Tod und Jenseits in der Dichtung Carduccis.
Der Tod und sein Vorstellungsbereich (70).
Das Jenseits (74).
Das dichterische Aufgehen in der Natur als dem Unbedingten.
Vendette della Luna (74).
Per Val d'Arno (76) und Traversandio la maremma pisana (77).
Davanti San Guido (78). Colli toscani (80).
Spätere Darstellungen des Jenseits und des Todes.
Darstellungen eines Jenseits (81).
Das Religiöse im Gedanken an den Tod und das Religiöse schlechthin (83).

Ausblick: Der Dichter und Mensch Carducci und seine Zeit.

Streitbarkeit und Widersprüche in Carducci.
Streitbarkeit als Grundsatz seines Wesens (86).
Widersprüche als Irreleiter der Kritik (88).
Natur und Geist als Spannungsverhältnis.
Der Dichter des Geistes: Der Dichter der Geschichte (91).
Der Dichter der Geschichte: Die Nemesis (93).
Carducci, Dichter des Geistes oder der Natur? (94).

Verzeichnis
der in der vorliegenden Arbeit besprochenen Gedichte.

Juvenilia: Seite

Prologo (3) 15
Peregrino del ciel, garrulo a volo ... (13) 12
Profonda, solitaria, immensa notte ... (18) 74
Candidi soli e riso di tramonti ... (19) 10
Deh, chi mi torna a voi, cime tirrene ... (25) 12, 57, 71
E tu, venuto a' belli anni direnti ... (28) 72
O cara al pensier mio terra gentile ... (31) 13, 58
Qui, dove irato a gli anni tuoi novelli ... (32) 14, 72
Canto di primavera (41) 56, 57
Alla Beata Diana Giuntini (73) 32
Alla memoria di D. C. (143) 13

Levia Gravia:

Per val d'Arno (281) 76
Per nozze in primavera (296) 60
Le nozze (300) 57
Poeti di parte bianca (309) 16
A Satana (377) 1, 5

Giambi ed Epodi:

Agli amici della valle Tiberina (391) 34
Per Eduardo Corazzini (397) 74
Avanti! Avanti! (445) 17, 71
Per il LXXVII anniversario della proclamazione della Repubblica francese (458) 61
Il canto dell'Amore (495) 54, 58

Rime Nuove:

Il bove (552) 35
Virgilio (553) 33
Fiesole (556) 68
Notte d'inverno (555) 74
Momento epico (573) 92
Martino Lutero (574) 87
Traversando la maremma toscana (577) 53, 77, 79
Pianto antico (595) 14, 72
Nostalgia (597) 20, 71
San Martino (624) 19
Visione (630) 81
Rimembranze di scuola (657) 60
Idillio maremmano (664) 39, 41, 43
Vendette della luna (671) 74
Era un giorno di festa, e luglio ardea ... (674) 44
Davanti San Guido (676) 21, 58, 78
La leggenda di Teodorico (694) 82

Seite

Il comune rustico (699) 46
Faida di comune (704) 20, 49
Ça ira (725) 45

Odi barbare:

All'Aurora (787) 44
Alle fonti del Clitumno (801) 37
Roma (808) 81
Fuori alla Certosa di Bologna (823) 62
Da Desenzano (831) 47
Una sera di San Pietro (882) 44
Pe'l Chiarone da Civitavecchia (884) 67
Canto di marzo (899) 48
Su Monte Mario (903) 62
La madre (906) 40
Sogno d'estate (909) 66
Colli toscani (912) 26, 80
Per le nozze di mia figlia (914) 25
Nevicata (923) 73, 81

Rime e Ritmi:

Nel chiostro del Santo (944) 84
La chiesa di Polenta (1010) 75, 82, 92
Presso una Certosa (1025) 31

Lebenslauf.

Am 15. Juni 1905 in Winterthur geboren, habe ich in Bern die Primarschule, das Progymnasium und die Literarschule durchlaufen, die mir im Herbst 1924 das Reifezeugnis ausstellte. Die ersten vier Semester studierte ich in Bern selbst (mit einer kurzen Ferienunterbrechung, die mich dem Linguisten Charles Bruneau in Nancy näherbrachte), bei den Professoren Karl Jaberg, Gonzague de Reynold, Otto Schultheß, Albert Debrunner, Carlo Sganzini. Das Jahr 1926/27 führte mich ins Herz von Florenz, wo ich zugleich am Ro. Istituto di Studi Superiori und am Ro. Istituto Superiore di Magistero studierte, dort unter den Professoren Guido Mazzoni, den Linguisten Carlo Battisti und Mario Casella, den klassischen Philologen Giorgio Pasquali und Ettore Bignone, dem Etruskologen Luigi Pareti, hier unter Ernesto Codignola und Luigi Russo, denen ich mein Eindringen in die modernen italienischen Geistesströmungen zur Hauptsache verdanke, dem letzten ganz besonders vielseitige Anregung auf literarhistorischem Gebiet. Ein darauffolgendes Semester an der Sorbonne und am Collège de France in Paris, wo ich Hauvette hörte, Strowski, Brunot, Baldensperger, Bédier, Faral, wurde unterbrochen durch meine provisorische Wahl als Italienischlehrer an das Gymnasium Biel. Von hier aus erwarb ich mir 1929 das Patent für das Höhere Lehramt, 1933 den Doktorhut. Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich meinem Lehrer Herrn Professor Dr. Karl Jaberg für sein großes Verständnis, für mannigfaltige geistige Förderung und für das lebendige Vorbild seiner Persönlichkeit. In den letzten Jahren hat mich gemeinsame Beschäftigung und eine wachsende Verehrung zusammengeführt mit dem Danteforscher und Danteübersetzer Alfred Bassermann, dem ich diese bescheidene Arbeit gewidmet habe.

Fridolin Hefti.